Biblioteca de artă
333

Arte și civilizații

arta modernă

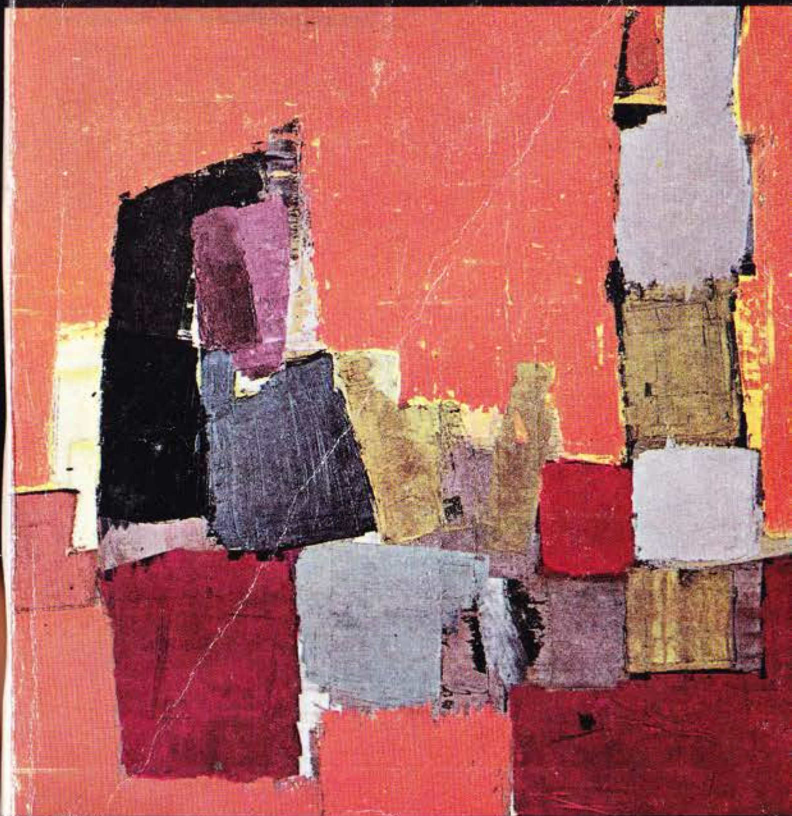
În această carte mi-am propus să explic în ce măsură și prin intermediul căror procese, artele plastice au contribuit direct și independent de tensiunile, contradicțiile și crizele epocii, la formarea ideologiei și sistemului cultural al societății moderne. Neputînd separa o istorie a artei de istoria politico-economică, de știință, și neputînd determina cadrul general al istoriei ultimelor două secole, am dezvoltat lucrarea pe două planuri, după importanță: într-o serie de capitole succinte am descris și comentat cele mai importante poetici, arătînd felul în care marile teme culturale ale ultimelor două secole figurează în artă, iar cu ajutorul reproducerilor alb-negru din text am încercat să furnizez o suficientă documentație ilustrativă.

GIULIO CARLO ARGAN

Vol. I + II Lei 70

Giulio Carlo Argan

arta modernă



Editura Meridiane

Giulio Carlo Argan

arta modernă

1770–1970

Volumul II

Traducere de
NICOLAE RĂDULESCU

Cuvînt înainte de
DUMITRU MATEI





EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1982

Pe copertă:

NICOLAS DE STAEL (1914—1955)
Figură pe malul mării, 1952.
Basel, Colecția E. Beyeler

Capitolul VI

EPOCA FUNCȚIONALISMULUI

Urbanistica, arhitectura, desenul industrial.

Primul război mondial a determinat în mod evident o încetinire a activității edilitare, atît de înfloritoare în primul deceniu al secolului. După război constructorii s-au găsit în fața unei situații sociale, economice și tehnologice profund schimbate. Războiul a accelerat pretutindeni dezvoltarea industriei, atît cantitativ, cît și ca progres tehnologic. Ca urmare, s-a produs o însemnată creștere a populației urbane. Clasa muncitoare, conștientă de a fi contribuit mai mult decît oricare alta la efortul cerut de război, dobîndește o pondere politică hotărîtoare. În plus, revoluția bolșevică a demonstrat că proletariatul poate cuceri și menține puterea. La rîndul ei, burghezia începe să se transforme într-o clasă de tehnicieni conducători.

Din cauza schimbării cantitative și calitative a conținutului și dinamismului său funcțional, precum și a creșterii dezvoltării mecanizării serviciilor și transporturilor, structura orașului nu mai corespunde cerințelor sociale. Problema urbanistică, ce înainte de război apărea ca o prefigurare aproape utopică a unei situații viitoare, se prezintă acum urgentă și foarte gravă. Ea are un aspect funcțional: orașul este un organism productiv, un mecanism, care trebuie să desfășoare o anumită

forță-muncă, deci să se elibereze de tot ceea ce împiedică sau întîrzie funcționarea sa. Are un aspect social: clasa muncitoare este acum componenta cea mai puternică a comunității urbane, nu mai poate fi considerată ca un instrument manevrat și iresponsabil. Are un aspect igienic, în sens fiziologic și psihologic: orașul-fabrică este insalubru din cauza poluării și densității populației, mai mult este un mediu oprimant psihologic, alienant. Are un aspect politic: pentru a da orașului un anumit coeficient de habitabilitate, și de a fi funcțional, adică pentru a-l folosi, trebuie să fie smuls din mîinile celor care îl exploatează pur și simplu pentru propriul lor profit. Din punct de vedere obiectiv, ceea ce a împiedicat și împiedică și în prezent adecvarea structurii la funcția urbană și constituie prima cauză a dezordinii orașelor, este speculația imobiliară. Are, în fine, un aspect tehnologic: tehnologia industrială înlocuiește tehnica tradițională sau meșteșugărească a construcțiilor, iar dacă se pune problema arhitecturii pe scară urbanistică și deci, de producție edilitară în serie, ea nu poate fi soluționată decît în cadrul tehnologiei industriale.

Acest ansamblu de lucruri schimbă radical poziția profesională a arhitectului. Înainte de a fi constructor, el trebuie să fie urbanist, să proiecteze spațiul urban. Apare imediat o netă deosebire între numeroșii meseriași care intră în serviciul speculei imobiliare contribuind la înrăutățirea condiției orașului, și puținii conștienți de funcția lor de răspundere și demnitatea lor de profesioniști sau de tehnicieni. Nu mai este vechea deosebire dintre empirici și teoreticieni, dintre artiști și ingineri, ci o deosebire de ordin moral: arhitecții, care își pun concret problema funcțională a orașului, sînt singurii care realizează o cercetare liberă și obțin rezultate valabile din punct de vedere estetic.

Dacă meșteșugarii în serviciul capitalului imobiliar urmăresc exploatarea terenului urban după procedee operative tradiționale și se opun, deci, noilor metode de proiectare, noilor tehnologii și

noilor forme arhitectonice (exceptînd cazul în care le imită superficial și banal atunci cînd sînt la modă), opoziția lor nu ia naștere, ca în trecut, dintr-un atașament real față de tradiții. În secolul nostru, ori de cîte ori auzim vorbindu-se de necesitatea apărării „tradiției clasice" a arhitecturii, putem fi matematic siguri că se vorbește cu rea-credință și că ceea ce trebuie apărat este dreptul de exploatare speculativă nediscriminată împotriva datoriei de a folosi în mod funcțional terenul și decorul urban. Lupta pentru arhitectura modernă a fost, deci, o luptă politică, încadrată mai mult sau mai puțin în conflictul ideologic dintre forțele progresiste și cele reacționare; dovadă faptul că acolo unde forțele reacționare au luat puterea și au înăbușit forțele progresiste (fascismul în Italia, nazismul în Germania) arhitectura modernă a fost reprimată și persecutată. Arhitectura modernă s-a dezvoltat în întreaga lume potrivit unor principii generale: 1) prioritatea planificării urbaniste asupra proiectării arhitectonice; 2) economie maximă în folosirea terenului și în construcție, cu scopul de a putea rezolva chiar și la nivel de „minimum de existență" problema locuințelor; 3) *raționalitatea* riguroasă a formelor arhitectonice, înțelese ca deducții logice (efecte) din exigențele obiective (cauze); 4) recurgerea sistematică la tehnologia industrială, la standardizare, la prefabricarea în serie, adică la industrializarea progresivă a producției de lucruri care au oricum legătură cu viața de toate zilele (desenul industrial); 5) concepția arhitecturii și a producției industriale calificate drept factori care condiționează progresul social și educația democratică a comunității.

În acest cadru, pe care îl putem numi etica fundamentală sau deontologia arhitecturii moderne, se deosebesc diverse puncte de vedere și diferite orientări, care depind de diversele situații obiective, sociale și culturale. Se poate deosebi astfel: 1) un raționalism formal cu centrul în Franța, în frunte cu Le Corbusier; 2) un raționalism metodologic-didactic cu centrul în Germania, la *Bauhaus*, în frunte cu W. Gropius; 3) un raționalism ideo-

logic — acela al constructivismului sovietic; 4) un raţionalism formalist — cel al neoplasticismului olandez; 5) un raţionalism empiric al ţărilor scandinave, al cărui cel mai de seamă exponent este A. Aalto; 6) un raţionalism organic american, cu personalitatea dominantă a lui F. L. Wright.

351–355, 521–526, 536, 557, 820. I. Ca şi Picasso, al cărui omolog poate fi considerat în arhitectură, LE CORBUSIER (1887—1965) nu a fost numai un mare artist, ci şi un extraordinar agitator cultural, un izvor nesecat de idei, un far. Teoretician, polemist bătăios şi strălucitor, propagandist neobosit, prin opera sa de arhitect şi de scriitor (nu fără importanţă în literatura critică contemporană) a făcut din problema urbanisticii şi arhitecturii una din marile probleme ale culturii secolului nostru. Opera sa arhitectonică a părut unora lipsită de coerenţă intrinsecă, univocă. Ce raport poate exista între
521, 522. *Villa Savoye* şi capela din Ronchamp? Raportul există, chiar dacă Le Corbusier, ca şi Picasso, a schimbat stilul de mai multe ori. Coerenţa constă în crezul său care a fost, înainte de toate politic, în cel mai înalt grad. Politica sa urbanistică şi arhitectonică a fost mare, luminată şi generoasă. Baza raţionalismului lui Corbusier — declară el însuşi este carteziană. Dezvoltarea sa este iluministă ca şi a lui Rousseau. Orizontul este lumea, dar centrul culturii mondiale, pentru Le Corbusier, rămîne Franţa. El consideră societatea ca fiind fundamental sănătoasă, iar legătura acesteia cu natura originară imposibil de suprimat. Urbanistul arhitect are datoria să ofere societăţii o condiţie *natuală* de existenţă, fără a opri dezvoltarea sa tehnologică, deoarece destinul natural al societăţii este progresul. Deci, nici o ostilitate de principiu faţă de industrie. Va fi suficient ca industriaşii să fie rugaţi să nu fabrice tunuri, ci locuinţe.

Forma artistică este rezultatul logic „al problemei bine puse": vapoarele, avioanele, a căror formă corespunde exact funcţiei, sînt frumoase ca Partenonul. Desigur, problema bine pusă este

aceea care nu are toate datele şi a cărei soluţie nu implică necunoscute sau nerezolvări. Reducînd datele la un factor comun, vor rămîne numai două: natura, pe de o parte, istoria sau civilizaţia, pe de altă parte. Iată ecuaţia care trebuie să fie rezolvată, transformînd-o într-o simetrie, ceea ce pare o contradicţie. Deoarece în domeniul raţiunii pure nu există contradicţii, nu poate exista contrast între obiectul-edificiu şi obiectul-natură, între lucru şi spaţiu. Sînt entităţi similare care se pot converti reciproc prin simple raporturi de proporţie. Le Corbusier va găsi formula pitagoreică: omul, măsura a tot ce există, măsură umană, aşa-numitul *Modulor*. Edificiul nu va tulbura natura deschisă, nu i se va opune ca un bloc ermetic. Natura nu se va opri în prag, va intra în casă. Spaţiul este continuu, forma trebuie să se insereze, ca spaţiu al civilizaţiei, în spaţiul naturii. Le Corbusier a fost pictor la tinereţe, cu adevăratul său nume, Jeanneret, a lansat, împreună cu Ozenfant, manifestul post-cubist al *purismului*). Concepţia sa despre spaţiul continuu, care nu poate fi separat de lucrurile pe care le înconjoară, le traversează, le pătrunde, derivă tocmai din cubism. Nu este abstracţie şi nici formalism. Construcţia ideală a spaţiului devine construcţia materială a edificiului. Casa suspendată pe pilaştri (*pilotis*), în aşa fel încît să se circule pe dedesubt fără ca traficul oraşului să fie întrerupt de construcţii masive şi să fie dirijat spre subteranele sufocante ale străzilor; oraşul care intră pe aleile palatelor cu micile sale magazine şi cu serviciile necesare vieţii de toate zilele; apartamentele nesuprapuse, dar inserate unul într-altul la multiple niveluri; grădinile de pe terase; natura care intră în casă — iată cîteva idei care au trecut de la Le Corbusier în edilitatea curentă şi pe care acesta le-a dedus din concepţia cubistă a spaţiului continuu, plastic, practicabil în mai multe direcţii şi dimensiuni. Le Corbusier a aplicat acest spaţiu la toate scările de mărime. La scară urbanistică sînt planurile pe care le elaborează sau doar le schiţează pentru mai multe oraşe din Europa (Ge-

353 neva, Anvers, Barcelona, Marsilia, Paris), din
524– Africa (Alger), din America de Sud (Buenos Aires,
526, Rio de Janeiro, Bogota), din India (Chandigarh
820. — singurul realizat integral), sau enormele „unităţi
355 de locuit" din Marsilia şi Nantes, adevărate oraşe-casă în care Le Corbusier reuşeşte să contopească exigenţa intimităţii individuale cu aceea a „traiului în comun", a comunităţii. La scară edilitară sînt edificiile publice, sau destinate asistenţei sociale, şcolile, muzeele, casele cu apartamente, vilele. La scară de obiect, capela din Ronchamp, care este un obiect plastic perfect, o sculptură în aer liber.

Din punct de vedere al tendinţei, Le Corbusier este, ca şi Picasso, un clasic: totul se rezolvă în claritatea formei şi aceasta rezolvă totul, deoarece forma *justă* este, în acelaşi timp, forma realităţii şi a conştiinţei, a naturii şi a istoriei. Cu toate acestea, marea sa personalitate are o limită: aceea de a fi voit să fie un binefăcător al umanităţii, de a fi fost chiar mai optimist decît Picasso care s-a erijat în apărător al omenirii aflate în primejdie, în paladin înarmat. El s-a simţit investit cu o misiune istorică, misiune căreia i s-a dedicat cu un angajament lucid şi curajos, încît ar fi nedrept să nu-l admirăm. Dar, în fine, în ciuda interesului său profund, lipsit de prejudecăţi faţă de viaţa socială, s-a simţit întotdeauna deasupra ei, ca un demiurg. Pentru fiecare problemă avea pregătită soluţia justă, care era întotdeauna cea mai simplă, deoarece nu raţionamentul, ci prejudecata este complicată. Totuşi, între cele două războaie, şi odată cu tendinţa manifestată a capitalismului mondial de a se transforma din sistem economic în sistem de forţă, omenirea nu avea nevoie de un Sfînt Gheorghe care să lupte cu balaurul, ci de cineva care să o ajute să-şi cunoască rănile, suferinţele interne şi să găsească în ea însăşi puterea şi voinţa de a le rezolva. În sfîrşit, nu avea nevoie să audă spunîndu-se „nu te mişca, am grijă eu", ci „mişcă-te, gîndeşte-te la treburile tale".

II. La sfîrşitul primului război mondial, Germania, învinsă, se afla într-o condiţie politică, socială şi economică tragică. Este măcinată de un conflict între clase: pe de o parte militarii şi marii capitalişti care au vrut războiul şi acum aruncă în spinarea clasei muncitoare vina înfrîngerii, acuzînd-o de defetism şi preconizînd un stat puternic care să dezlănţuie un alt război, de revanşă; pe de altă parte, poporul, care a purtat toată greutatea războiului şi acum suportă singur consecinţele pierderii lui. Intelectualii cer şi fac o serioasă autocritică a societăţii şi culturii germane. Fusese exaltat prea des mitul naţiunii, al statului etic, al misiunii de dominare şi de conducere încredinţată de destin rasei germane. Acum, acestui iraţionalism politic, care duce la ascuţirea contradicţiilor sociale şi la violenţă, trebuie să i se opună un raţionalism critic, care să *dialectizeze* toate contrastele şi să le rezolve pe calea logicii, nu a sabiei.

Funcţionalismul arhitectonic german se încadrează în această situaţie istorică, aceasta dovedind-o faptul că el se naşte din expresionismul *Grupului din noiembrie* (1918) în care se reflectau, în acelaşi timp, conştiinţa dezastrului şi neliniştea, nu a unei revanşe brutale, ci a unei renaşteri ideale.
Însuşi W. GROPIUS (1883—1969), care imediat 360,
după aceea va fi în fruntea raţionalismului ger- 361, 365,
man, a participat la acea criză a expresionismului. 370, 527–
Ceea ce pare rigoare rece în programul său este, 529, 538.
în realitate, apărarea lucidă a conştiinţei de dezordinea şi disperarea catastrofei istorice.

Ca şi Le Corbusier, Gropius trebuie privit în cele două ipostaze: de artist şi de agitator cultural. Dar în timp ce Le Corbusier este un vulcan de idei, Gropius este un susţinător ferm al unei idei şi al unui program. Le Corbusier dictează legi, lansează proclamaţii, discută, argumentează, convinge. Gropuis întemeiază şi conduce o şcoală (1919). Le Corbusier duce o politică proprie, politica raţiunii, care, firesc, face ca societatea să construiască, nu să distrugă. Gropius analizează situaţia şi alege, coordonează propriul său pro-

gram de acțiune cu acela al unui curent politic bine precizat — social-democrația. Ca arhitect, Le Corbusier rivalizează cu marii pictori ai timpului, deoarece idealul clasic al formei este universal. El se apropie cînd de Braque, cînd de Gris, cînd de Picasso. Gropius nu crede în universalitatea artei, dar strînge în jurul său, în *Bauhaus*, la Weimar, artiștii cei mai avansați: Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten, colaborează cu ei și îi convinge că locul artistului este școala, iar datoria sa socială — învățămîntul. Se înțelege de ce: scopul imediat este acela de a restabili, între artă și industria productivă, legătura care unea arta cu meseriile. Arta este, deci, una din cele două date ale problemei și nu ceva abstract, este cea pe care o fac artiștii cei mai progresiști, la a căror prezență și angajament școala nu poate renunța.

Bauhaus-ul a fost o școală *democrată* în sensul larg al cuvîntului, prima din lume. De aceea nazismul, abia venit la putere, a suprimat-o în 1933. Se baza pe principiul colaborării, al studiului comun al profesorilor și elevilor. Dintre aceștia din urmă mulți au devenit curînd profesori. În afară de faptul că era școală democrată, mai era și școală a democrației. Concepția sa era aceea că o societate democrată (adică funcțională, nu ierarhică), este o societate care se autodetermină, adică se formează și se dezvoltă de la sine, organizează și orientează propriul său progres. Progresul este educație, iar instrumentul educației este școala. Școala este, deci, sămînța societății democrate. *Bauhaus* înseamnă „casa construcției". De ce o școală democrată este o școală a construcției? Deoarece forma societății este orașul și, construind orașul, societatea se autoconstruiește. Așadar, înainte de toate se află urbanistica, întrucît orice acțiune educativă te învață să te integrezi în viața orașului și să trăiești ca cetățean, în mod civilizat. A trăi civilizat înseamnă a trăi rațional, punînd și rezolvînd orice problemă în termeni dialectici. Raționalul trebuie să cuprindă marile și micile manifestări ale

vieții: raționale trebuie să fie orașul în care trăiești, casa în care locuiești, mobila și uneltele de care te servești, îmbrăcămintea pe care o porți. O singură metodă de construcție sau, mai precis, de proiectare trebuie să determine forma rațională a tot ceea ce servește și condiționează viața. Deoarece totul este, sau va fi produs de industrie, totul se reduce la a proiecta pentru industrie: planul regulator al unui mare oraș este *desenul industrial*, ca proiectul unei linguri. Desigur, un plan urbanistic comportă distribuirea și coordonarea tuturor funcțiilor sociale: locuință, muncă, învățămînt, asistență, distracție, dar și eliminarea a tot ceea ce împiedică circulația și continuitatea funcțiilor, începînd cu proprietatea privată și cu exploatarea speculativă a terenului urban. Orașul nu este făcut din conteinere de funcții, fabrica nu este o magazie unde lucrăm, școala nu este o casă în care învățăm, teatrul nu este un edificiu unde ne distrăm. Însuși Gropius demonstrează că dinamismul funcției determină forma clădirilor. Deoarece consideră școala ca un nucleu care formează societatea, el îi studiază organismul funcțional, începînd cu aceea pe care o conduce, *Bauhaus*-ul, pentru care în 1925 construiește la Dessau un sediu — una din cele mai mari capodopere ale funcționalismului arhitectonic european. Și deoarece consideră că teatrul este tot un centru educativ-social, el studiază, pentru regizorul Piscator, *Teatrul Total* a cărui arhitectură este în întregime dictată de acțiunile scenice și în care publicul nu este spectator, ci participant la spectacol. De la problema conținuturilor funcționale se trece în mod logic la aceea a comunicării. Și în orașul din trecut edificiile reprezentative, monumentele, aveau o semnificație și comunicau: catedrala semnifica și comunica prezența lui Dumnezeu sau autoritatea bisericii, palatul regal — puterea suverană, casa seniorală — rangul sau venitul proprietarului. Comunicau în fond ordinea ierarhică impusă, de sus, societății; cu alte cuvinte, comunicarea era ordin, normă, dispoziție. Societatea democrată nu are clase, ci funcții; toate funcțiile sînt la fel de

necesare. Ea este alcătuită în întregime din comunicări, dar comunicările nu vin de sus, ele circulă. Comunicarea ce constituie țesătura vitală a societății democrate este, deci, o comunicare de la om la om, *intersubiectivă*. Concepția orașului ca sistem de comunicare, ce stă astăzi la baza oricărui studiu urbanistic serios, este acum prezentată, fie numai ca intuiție, în teoria și didactica *Bauhaus*-ului. Traseul orașului, formele edificiilor, vehiculelor, mobilelor, obiectelor, îmbrăcămintei, publicitatea, mărcile de fabricație, ambalajul mărfurilor, toate genurile de grafică, spectacolele teatrale, cinematografice, sportive sînt comunicări. Tot ceea ce intră în cadrul imens al comunicării vizuale este în *Bauhaus* obiect de analiză și proiectare.

Multe tipuri de obiecte pentru producția industrială în serie, care au fost și mai sînt și acum larg răspîndite (de exemplu mobilele din tuburi metalice, sursele de lumină, noua structură a graficii publicitare și a paginației), s-au născut din cercetările analitice ale *Bauhaus*-ului. Se precizează și se teoretizează principiul formei *standard* care este fundamental din punct de vedere tehnic pentru producția mecanică în serie și important din punct de vedere sociologic, în privința acordului masei de consumatori pentru forma cea mai potrivită, deci *standardizată* a unor obiecte. Dar ne putem închipui oare, o societate în care totul este *standardizat?* Vrem, nu vrem, aceasta este societatea pe care o realizează acum industrializarea și nu trebuie ca ea să fie ca un furnicar sau ca un stup. Va fi însă, dacă obiectele respective vor avea pentru toată lumea aceeași semnificație: nu va fi, dacă oamenii vor fi în stare să descifreze acele obiecte în mod diferit, dacă forma acelor obiecte va putea să solicite, dar nu să condiționeze în mod rigid, atitudinea aceluia care se servește de ele. Fără îndoială, în teoria și în didactica *Bauhaus*-ului, predomină tendința de geometrizare a formelor, dar nu este vorba de canoane ca în *purismul* francez. Forma geometrică este, s-ar putea spune, o formă pre-

standardizată. Ne este atît de familiară, încît putem să ne servim de ea, indiferent de semnificația sa conceptuală originară, ca de un *semn* căruia i se pot atribui schimbînd împrejurările, semnificații diferite. Este tocmai ceea ce vrea să demonstreze Kandinsky în picturile sale de după 1920, în care se pare că scopul este studierea semnificațiilor infinite pe care le poate căpăta același semn geometric, schimbînd situația spațiului sau culoarea.

Metoda de proiectare a *Bauhaus*-ului este, cu toate acestea, metoda întrebuințată pentru a găsi forma potrivită, *gute Form.* În procesele psihice ale conștiinței, stimulatoare este forma care nu se oferă de-a gata, ci în cursul formării sale, adică în dinamismul psihic care o produce. Tot atît de importantă ca și problema formei (*Gestalt*) este aceea a formării (*Gestaltung*) în care raționalismul german diferă de cel francez, pentru care forma trebuie să fie rațională, deoarece corespunde unei rațiuni ce se identifică ușor cu ființa umană. Viața este, *în mod firesc*, irațională: rațională este doar gîndirea care se împletește cu viața și rezolvă problemele puse de ea, transformînd-o în conștiință a vieții. Arta este tocmai modul de gîndire prin care experiența lumii, ce se capătă prin simțuri, dobîndește o semnificație rațională, modul în care datul percepției apare ca formă. În ceea ce privește această trecere foarte delicată, contribuția lui Klee la didactica *Bauhaus*-ului a fost esențială, ferind-o de pericolul de a se uniformiza cu raționalismul mecanic al tehnologiei industriale. Consacrîndu-se în întregime analizei în profunzime a existenței, pentru a scoate la iveală primele și cele mai secrete rădăcini ale conștiinței, Klee nu se lasă luat de vîrtej, nu pierde nici un moment firul Adriadnei, al gîndirii, nu traduce imaginea în concept, ceea ce ar fi însemnat distrugerea ei, ci se mărginește să o facă vizibilă, deoarece percepția este deja conștientizată.

Dealtfel, deși prin primul program din 1919, artistului i s-a negat privilegiul inspirației și i s-a impus obligația morală a practicii productive,

Bauhaus-ul a fost o școală de artă și chiar un viu centru de cultură artistică în contact cu toate tendințele avansate ale artei europene: cu neoplasticismul olandez, cu constructivismul rus, chiar și cu dadaismul și suprarealismu[1]. În ciuda tezei raționaliste, în programele și manifestările interne ale *Bauhaus*-ului, s-a acordat întotdeauna o deosebită atenție activităților menite să stimuleze imaginația. În această școală-mamă a raționalismului arhitectonic german, învățămîntul artei teatrale
362— încredințat lui O. SCHLEMMER (1888—1943),
364, era fundamental nu numai ca arhitectură a tea-
406. trului și ca scenografie, ci și ca regie, coregrafie, acțiune scenică, dans.

Nici opera urbanistică și arhitectonică a lui Gropius nu poate fi considerată ca o simplă aplicare a unei formule raționaliste. Elev al lui Behrens,
365 în 1911, prin proiectul uzinelor *Fagus*, el schimbă radical concepția arhitecturii industriale, rezolvînd laolaltă problema funcționalității edificiului și aceea a condițiilor de igienă și psihologie a muncii. Pereții mari de sticlă anulează separarea spațiului exterior de cel interior. Structurile portante se reduc la o succesiune de planuri perpendiculare. Edificiul nu mai este o masă plastică, ci o construcție geometrică de planuri transparente în spațiu. Puțin după aceea (1914), în „fabrica model"
366 pentru expoziția *Werkbund*-ului din Köln, dovedește că a luat mai mult decît o sugestie din opera lui Wright, despre care abia începe să se vorbească în Europa. Imediat după război, este unul din protagoniștii mișcării arhitectonice expresioniste (*Grupul din noiembrie*).

Spațiul, pentru Gropius, nu este nimic în *sine*, ci o simplă întindere nedeterminată, nelimitată. Începe să existe, să se delimiteze și să prindă formă atunci cînd este considerată ca dimensiune virtuală a acțiunii ordonate, proiectate, formative, a unui grup social; iar prin grup social nu se înțelege în mod abstract societatea, ci cîteva, sau mai multe persoane care trăiesc împreună o existență de formare, fie că este vorba de membrii unei familii, de o colectivitate de școlari, de personalul calificat

al unei fabrici, de spectatorii unui teatru, sau de locuitorii unui cartier. Elementele de coeziune ale unui grup social nu sînt interesele de clasă (care se consideră utopic, depășite) și nici funcția în sens mecanicist, ci o condiție psihologică înrudită, o dispoziție analogă a experinței de îndeplinit. A „proiecta spațiul" înseamnă a proiecta existența și invers. Orice existență conștientă este proiectată într-un mod oarecare. Întreaga operă a lui Gropius se rezolvă, astfel, în definirea unei metodologii a proiectării: pe scară urbană (cartierele din Karlsruhe și Berlin), pe scară edilitară (școli, case cu apartamente unifamiliare, vile), de desen industrial (caroseria automobilului *Adler*). Întru- 367
cît existența care se proiectează este existența socială, și proiectarea trebuie să fie o activitate socială, de grup, interdisciplinară. Este o garanție a seriozității muncii, dar și a democrației sale intrinsece. Convins că arhitectura nu poate fi opera individuală a unui artist, Gropius a lucrat aproape întotdeauna în colaborare, mai ales atunci cînd, după ce părăsise în 1928 conducerea *Bauhaus*-ului, nu mai avea în jurul său aparatul operativ al unei școli. În 1934, cînd fuge în Anglia, colaborează cu MAXWELL FRY. Din 1937, cînd este chemat să predea la Harvard University, în Statele Unite, colaborează mai întîi cu Breuer, fost elev și profesor la *Bauhaus*, emigrat și el, apoi
cu K. WACHSMANN, cu care studiază un sis- 369,
tem de prefabricate integrate. În fine, cu elevii 370.
săi, formează o cooperativă de arhitecți (T.A.C.) și de atunci n-a mai separat munca sa personală de cea a grupului.

În operele din perioada americană, întotdeauna precise din punct de vedere al metodologiei proiectării, lipsește, fără îndoială, rigoarea, angajamentul problematic al operelor germane dintre 1920 și 1930. Este o altă dovadă că, în ciuda crezului său raționalist, a absolutismului teoretic, opera lui Gropius s-a născut din situația istorică extrem de dramatică de după primul război mondial. Este o intervenție hotărît politică. Dar dacă aceasta respinge acuzația de abstracție teoretică

adusă adesea operei sale, dovedește și limita ei ideologică: Gropius, socialist în Germania, a încetat să mai fie socialist în America.

371, 372, 530—532, 534. Celălalt reprezentant de seamă al raționalismului în Germania este L. MIES VAN DER ROHE (1886—1969), un arhitect legat de Gropius printr-un ciudat complex de afinitate și aversiune. Ca și Gropius, a fost elevul lui Behrens. Invitat de Gropius, preia conducerea *Bauhaus*-ului în 1930 și ca și acesta părăsește Germania, în 1937 și realizează restul operei sale în Statele Unite. Contrar lui Gropius, nu își pune probleme sociale și nu are interese urbaniste directe. Consideră, probabil, că orașele vechi sînt destinate să dispară și nu ține seamă de ele. Zgîrie-norii săi vor fi primele elemente ale orașului viitor, clădit din enorme prisme transparente cu goluri mari între ele. Începe să proiecteze zgîrie-nori ca învelișuri de sticlă în jurul unui nucleu structural încă din 1920, ca pură cercetare formală. Pe atunci zgîrie-norul, în Europa, era considerat încă un element caracteristic al folclorului urban american. Lui Mies i se pare, în schimb, rezultatul logic al ideologiei *Grupului din noiembrie:* „casa din sticlă" limpede ca un cristal și înălțată pînă la cer. Și pentru el, raționalismul este o utopie logică, o utopie-ipoteză pe care tehnica de mîine nu va pierde ocazia să o realizeze. În cercetările sale, zgîrie-norul este tema centrală. Cînd nu proiectează pentru marile înălțimi, proiectează pentru cele mai mici, prin extindere, clădiri la nivelul pămîntului, largi învelișuri plane pe pereți de mică înălțime din sticlă, cu structuri portante în interior care coincid cu zidurile despărțitoare — cezurile spațiului de locuit. Legat de experiența neoplastică, hotărîtoare pentru el, nu admite decît două axe structurale, cea verticală și cea orizontală și o singură entitate formală — planul. Spațiul natural — unic și infinit — nu există, contează numai limitele sale extreme: solul și cerul. Nu are, deci, nici un interes pentru mediul natural, sau social, casnic. În raționalismul său idealist, opera de artă nu poate fi relativă, este absolută. Oamenii pentru care se face arhitectură nu au existență proprie; sînt punctele care alcătuiesc suprafața, numerele care alcătuiesc seria aritmetică. Arhitectura nu le secondează și nu le proiectează viața, le-o prescrie. Aceasta, în viziunea lui, este ca un imperativ categoric. Mai înainte de a fi un mod de gîndire, raționalitatea este o datorie.

Personalitatea lui Mies poate părea enigmatică, chiar contradictorie și dincolo de extraordinara luciditate expresivă, dramatică. Aducînd crezul raționalist pînă la ultimele lui consecințe, arhitectura sa ar putea părea mai curînd radicală decît precursoare. Nimeni altul nu s-ar fi gîndit să planteze, în mijlocul unui oraș unul sau mai multe paralelipipede, înalte de peste o sută de metri, transparente, împărțite în pătrățele ca o hîrtie milimetrică, și fără acele mari corpuri de spijin, fără acea escaladare a maselor, fără acei pilaștri puternici și liniștitori cu care constructorii americani încercau să facă acceptabile din punct de vedere psihologic și vizual, adaptîndu-le, dolomitele lor arhitectonice. Cu toate acestea, deși zgîrie-norii săi sînt concepuți ca o repetare în serie a unor elemente standardizate și nu pot fi construiți decît cu ajutorul unor tehnici industriale avansate, Mies a refuzat întotdeauna să se transforme în tehnician-industrial, așa cum a refuzat, de asemenea, să se transforme în sociolog-urbanist. A vrut să fie întotdeauna un arhitect în sensul tradițional al cuvîntului, un artist, un poet care se măsoară cu știința și tehnica epocii sale și le domină, le constrînge să producă frumusețe fără voia lor. Ca și Goethe, pe care îl simte atît de apropiat din punct de vedere spiritual, ca și maestrul său ideal, neoclasicul-romantic Schinkel este convins că dacă poezia și știința sînt adevăruri, iar adevărul este rațional, atunci și poezia este rațională.

Grandoarea lui Mies nu constă numai în a se fi păstrat poet practicînd tehnologia. Practicînd tehnologia producției în serie, el a descoperit că aceasta nu exclude ritmul și că noua proiectare este proiectarea de ritmuri în serie. Evident,

ritmul nu este determinat numai de factori cantitativi. Dacă ar fi așa, muzica metronomului ar fi o muzică perfectă. În domeniul muzicii calitatea notelor dezvoltă un ritm din repetarea lor; în arhitectură calitatea formelor face același lucru din repetarea lor socială. Este un mare pas înainte, chiar și față de metodologia de proiectare perfectă a lui Gropius. Și deoarece dincolo de proiect nu există decît producția mecanică a elementelor și montarea lor, opera artistului se înfăptuiește prin proiect, și acesta nu este un preliminar al arhitecturii, ci este integral arhitectură, am putea spune o arhitectură *infinită*. Iată, deci, cum se explică enigma ambiguității aparente a lui Mies, artist și savant, mistic și raționalist. Dacă forma artistică este forma ce poate fi repetată la infinit din punct de vedere teoretic, forma unui edificiu este o formă la limita finitului și infinitului, o formă care, prin duplicitatea sa de realitate și abstracție, se situează la ultima limită, la orizontul extrem al conștiinței, si-l definește. Transplantarea raționalismului german în Statele Unite, datorată persecuției naziste, a fost cauza unei crize care avea rațiuni profunde. Gropius, care în Germania se luptase cu vădit curaj pentru o urbanistică și o arhitectură democrată, în America va considera drept democrație perfectă bunăstarea economică, progresul tehnologic, libertatea de opinie, nedreptatea socială mai puțin evidentă. Înlătură ideologiile ca pe niște arme inutile; se dedică, de la catedră, instruirii tehnicienilor, ireproșabili din punct de vedere profesional și neutri din punct de vedere politic pe care îi cere sistemul. Colaborînd cu Breuer, fost elev al *Bauhaus*-ului, el sacrifică rigurozitatea cercetării succesului profesional. Împreună cu Wachsmann pune la punct o metodologie tehnică a prefabricării care accelerează procesul necesar de industrializare a construcțiilor, dar îl absolvă pe proiectant de orice preocupare socială. Grupul cooperatist pe care îl formează cu elevii săi americani este, de fapt, o organizație de specialiști foarte buni, puși în serviciul capitalului și al spe-

culației imobiliare. Faptul este demonstrat, din păcate, de marele zgîrie-nor din centrul New-York-ului, care satisface interesele unor grupuri financiare puternice, dar care agravează condiția urbanistică, și așa critică, a orașului.

Se descoperă astfel, retrospectiv, defectul originii ideologice a raționalismului lui Gropius — reacție umană, civilizată, față de abuzul de putere al capitalismului — care nu reușește, totuși, să ducă pînă la capăt analiza, să recunoască în totalitarism, nu degenerarea, ci consecința inevitabilă a sistemului. Într-un anumit sens, este mai coerent Mies, care nu a avut niciodată un crez ideologic și care, manifestînd încă de la primele studii asupra zgîrie-norilor înclinația sa către mitul american, odată ajuns în America, rămîne ferm legat de „sentimentul său european" despre formă. Cu toate acestea, aceeași rigoare raționalistă care îl împinge să înlocuiască, în proiectare, repetarea în serie a compoziției, deplasează pînă la urmă raționalitatea pe planul abstracției. Raționalitatea, în fine, nu pune și nici nu mai rezolvă problemele concrete ale existenței, se mulțumește să se realizeze pe sine. De aici celălat aspect al crizei, opus aceluia al profesionismului: metafizica sau utopia raționalismului cu identitatea de metodologie și tehnologie ce decurge din el.

Criza cuprinde toate premisele teoretice, programatice, didactice ale *Bauhaus*-ului, în primul rînd teza fundamentală a substituirii necesare a unei experiențe estetice difuzate prin proiectarea urbanistică-edilitară-industrială, cu concentrarea valorii estetice într-o categorie privilegiată de bunuri (operele de artă). Este semnificativ faptul că acest aspect al crizei se manifestă tocmai în opera lui BREUER (1902—1962), fără îndoială 350,
cel mai mare *designer* pe care l-a dat *Bauhaus*-ul. 373, 374.
Încă din 1925, inventînd mobilele din tub metalic, el instaurase o nouă tehnologie, o nouă tipologie, o nouă funcționalitate a mobilei. Nu a fost numai o descoperire genială. El înțelesese că problema mobilei era, fără îndoială o problemă arhitectonică ce nu putea fi rezolvată însă, în

limitele unei „arhitecturi mici". Problema avea un aspect practico-economic: în case reduse la „minimum de existență" mobilele nu pot fi masive, greoaie, impunătoare. Mobilele din tub metalic sînt ușoare, aproape imateriale, economice, deoarece se produc ușor în serie, confecționate din materiale ieftine, dar de calitate, care nu suportă ornamente. Problema avea și un aspect psihologico-social: așa cum s-a schimbat raportul tradițional între persoană și casă, tot astfel s-a schimbat și raportul cu mobilierul casei. Mobila nu mai este un fel de monument clasic, ci un obiect util, ușor de mînuit, agreabil. De aceea, pentru a rezolva problema mobilei, Breuer revine la liniarismul deosebit de expresiv al lui Kandinsky și Klee; al lui Kandinsky, deoarece în mobilă se reflectă, totuși, în continuare, o intuiție a spațiului; al lui Klee, pentru că mobila este ca un „personaj", o imagine de interpretat, fie numai pentru folosul pe care îl aduce. Mobila metalică a lui Breuer era, deci, prima sinteză operativă și funcțională a artelor, prima mare victorie a „desenului industrial". Totuși, în America, Breuer îndeplinește un proces în sens contrar, se reîntoarce de la *design* la o arhitectură tradițională, chiar dacă din punct de vedere formal este modernă. Construiește pentru clientela americană bogate case și vile, care sînt în același timp *obiecte* arhitectonice foarte frumoase, încadrate minunat în peisaj, foarte comode și plăcute; piese unice, cu toate acestea, „artă de lux", o artă care folosește tehnicile industriale mult mai rafinate și mai precise acum, dar care de fapt, redevine artizanală.

Simptomatic este faptul că protagonistul celuilalt aspect al crizei raționalismului, K. WACHSMANN (n. 1901), este și el un colaborator direct
369, 370. al lui Gropius. Studiază împreună un plan de producție de case prefabricate cu panouri standardizate produse pe cale industrială. Pe cont propriu, Wachsmann continuă o cercetare esențial teoretică îndreptată spre individualizarea a ceea ce am putea numi *atomul constructiv:* unul, maximum două elemente (un segment și o articulație nodală), cu care este posibilă orice combinație constructivă. Evident, determinarea elementelor precede orice intenție de proiectare. Deoarece montarea la rece este mai simplă și mai rapidă chiar decît la jucăria „mecano", proiectarea se identifică ușor cu construcția. Teoretic se identifică și cu demontarea și recuperarea materialelor, firește, cele folosite pentru alte construcții. Sînt premisele raționalismului împinse pînă la ultimele consecințe, pînă în pragul absurdului. Este distrusă orice rămășiță de „monumentalitate". S-a descoperit funcționalitatea pură, posibilitatea de a țese și de a articula, clipă de clipă, spațiul. Materialitatea edificiului este distrusă nu numai în mod figurativ. Oricine va putea realiza spațiul — ca păianjenul propria sa pînză: nu va avea decît să se aprovizioneze cu segmente și articulații de piese. Dar această țesătură a spațiului, care duce la paradox intuiția arhitecturii *infinite* a lui Mies, exclude orice intenționalitate sau finalitate a operei constructorului a cărui sarcină va consta cel mult în perfecționarea măsurii, greutății, materiei, compunerii segmentelor și articulațiilor pe care industria le va produce în serie. Adusă la o dimensiune acum net metafizică, raționalitatea devine fantezie sau joc și nu se va mai putea deosebi de contrariul ei — iraționalitatea absolută.

Acestui raționalism metafizic, deși nu depinde de el, i se alătură cercetarea americanului R. B. FULLER (1895), care pleacă de la folosirea în 375
serie a elementelor prefabricate și de la deducerea posibilităților structurale infinite, ale calculului matematic. Pe această cale, Fuller ajunge la construirea faimoaselor sale *cupole geodezice,* majoritatea alcătuite din rețele metalice și din plastic, fără limite statice și dimensionale. Cea mai mare realizată pînă acum, domina ca o imensă bulă transparentă, irizată ziua și iradiind lumini noaptea, Expoziția mondială de la Montreal din 1967. Construcția nu mai reprezintă acum inserarea unui obiect în mediul natural, ci schimbarea condițiilor ambientale. Construcția nu mai este decît un înveliș sau un acoperiș în interiorul căruia se pot

asigura condiții climatice ideale. În felul acesta dispare funcția defensivă sau izolantă care determinase de-a lungul secolelor întreaga morfologie și tipologie a arhitecturii. Dacă într-o zi, generalizînd propunerile lui Fuller, s-ar putea îmbrăca lumea într-un singur înveliș protector, nu numai că s-ar schimba formele construcțiilor, ci și întreaga existență biologică și chiar și constituția geologică. S-ar schimba și concepția despre toate valorile etice, estetice, sociale, politice, și ceea ce le-ar schimba nu ar fi ideile și hotărîrile luate de oameni, ci calculele ordinatoarelor electronice, automatismul proceselor tehnologice. Într-o astfel de lume, pur tehnologică, nu ar mai avea nici un rost să existe, nici ideologia politică și interesele sociale, nici cercetarea artistică. Toate tentativele făcute în scopul de a lega din nou „creația" artistică de „producția" industrială s-ar sfîrși cu excluderea definitivă și totală a cercetării estetice sau calitative din cadrul proceselor pur „cuantice" ale tehnologiei pure.

III. Deși mișcări de avangardă s-au conturat în Rusia încă din primii ani ai secolului, în artele plastice și în teatru, dificultățile politice și economice au împiedicat pînă în jurul anului 1920 dezvoltarea unor vaste programe de construcție. Primele manifestări ale avangărzii arhitectonice se încadrează, evident, în mișcarea constructivistă, deja înfloritoare, a artelor plastice. La început se teoretizează, se lansează apeluri și manifeste, se proiectează numai de dragul cercetării. Pentru realizare nu sînt însă bani, lipsește aportul tehnic și productiv al unei mari industrii, este necesară pregătirea profesională a arhitecților moderni. Deoarece constructivismul desființează barierele tradiționale dintre arte, modelele formale ale noilor
435–437, 439, 591–594. arhitecți sînt operele lui Malevici, Tatlin, Pevsner și Gabo, artiști care înfruntă ei înșiși, nu numai pe plan teoretic, problema arhitecturii. Un alt izvor vital este teatrul, în care artiștii de stînga văd un puternic mijloc de educare a poporului. Noua arhitectură sovietică datorează tendința sa

spre soluții formale lipsite de prejudecată, dinamice, puternic emoționante, experienței teatrale (scenografie, coregrafie, regie). Se acordă multă importanță evenimentelor care se petrec în Europa occidentală. Curentele avansate ale arhitecturii occidentale sînt toate tendențios socialiste și noutatea propunerilor lor formale se bazează pe posibilitățile tehnicilor moderne. Mendelsohn construiește o fabrică mare la Leningrad (1925), Le 376
Corbusier proiectează (1929) sediul uniunii cooperativelor de la Moscova. Deosebit de importantă este intervenția lui Mendelsohn. Constructivismul care tinde să exprime în forme arhitectonice avîntul dinamic al revoluției are o puternică componentă expresionistă. Conform esteticii constructivismului „toate anexele pe care strada marelui oraș le impune construcției (panouri, publicitate, ceasuri, difuzoare, pînă și ascensoarele interioare) trebuie să fie încadrate în compoziție ca punct de egală importanță", la fel cum făcea Mendelsohn pentru a exprima în formă conținutul edificiului. Într-o societate revoluționară construcțiile sînt prin precizia și mișcarea formelor lor, simbolul evident al construirii socialismului.

Este un merit și o limită a avangărzii arhitectonice sovietice. Meritul constă în faptul că arhitectura este concepută ca o comunicare în acțiune; limita rezidă în aceea că, în sens funcțional, dar nu reprezentativ, arhitectura tinde să devină scenografică și formalistă. Cauza limitei o constituie și dificultatea de a încadra cercetarea arhitectonică într-o planificare urbană concretă, pe care noul regim nu este încă în stare să o impună. O va putea face numai după 1928, în cadrul reorganizării radicale a economiei țării (planul cincinal). Marile directive teoretice ale constructivismului în domeniul urbanistic sînt două: 1) să dea orașului expresia dinamismului revoluționar prin formele edificiilor sale, animația vieții de cartier, vioiciunea solicitărilor și comunicărilor vizuale; 2) în cadrul unui vast program politico-social, să transforme raportul dintre oraș și teritoriu (proiectele de orașe liniare al lui Ochitovici

şi Ginsburg) în scopul de a anula diferenţa dintre proletariatul industrial urban şi proletariatul rural. Procesul de urbanizare din Uniunea Sovietică, ce însoţeşte transformarea economiei ruse din agricolă în industrială, constituie una din marile înfăptuiri istorice ale secolului, dar acesta a avut loc cînd mişcările de avangardă pierdeau teren în faţa academismului (1932).

Punctul de plecare al noii arhitecturi este pro-
439 iectul lui TATLIN pentru *Monumentul dedicat*
Internaţionalei a III-a (1919). Acesta conţine toa-
te premisele constructivismului, fără ca în el să
existe deosebire între arte; este arhitectură, struc-
tură provizorie, sculptură constructivistă la scară
uriaşă, funcţionalitate tehnică drept instrument
de comunicare, expresivitate simbolică a dinamis-
377, 378, 440, 441. mului ascendent al spiralei (ca un turn Eiffel vă-
zut de Delaunay). Un mare animator al mişcării
este EL. LISSITSKI (1890—1914), arhitect, pictor,
grafician, teoretician, care face legătura între su-
prematism şi constructivism, desfăşurînd şi o fe-
brilă activitate, care astăzi s-ar numi de „relaţii
publice"; călătoreşte, se află într-o permanentă
legătură cu Gropius, Mies, Van Doesburg. Marele
său proiect este o „Internaţională a constructivis-
mului", al cărei centru coordonator şi propulsor ar
trebui să fie arhitectura rusă, singura „angrenată"
într-o revoluţie în acţiune. Poziţia lui Lissitski şi
379 a altor arhitecţi din grupul *Asnova* (Ladovski,
Melnikov, Vesnin, Golosov şi alţii) este clară:
geometrism, deoarece geometria exprimă spiritul
raţionalist al revoluţiei, soluţii formale foarte în-
drăzneţe (volume jucate, structuri la vedere, me-
canism structural descoperit), fiindcă tehnica ce le
realizează reflectă etica revoluţionară: dinamism
şi simbolism formale, deoarece construcţia trebuie
să fie imaginea-simbol a societăţii socialiste care
se autoconstruieşte. În 1923, Malevici însuşi se în-
cadrează în mişcare, legînd-o mai mult de temele
formale ale neoplasticismului olandez pe care îl
consideră ca fiind mişcarea artistică cea mai va-
loroasă din Occident. Proiectează casa viitorului,

planita, care va permite locuitorilor să trăiască într-o aşezare în spaţiu pur, riguros geometrică.

Succesul avangărzii ruse în Europa occidentală începe în 1925, cînd pavilionul sovietic, la Expoziţia internaţională a artelor decorative de la Paris, realizat de Melnikov, obţine marele premiu. Interesul pentru extraordinara înflorire a arhitecturii ruse este enorm. Dacă arhitectura raţională voia să fie, şi într-un anumit sens era, un proces revoluţionar incipient chiar în interiorul regimurilor burgheze, arhitectura revoluţiei ruse era călăuza şi modelul ideal. Prestigiul său este atît de mare, încît la două concursuri iniţiate în 1930 — pentru Teatrul de stat din Harkov şi pentru Palatul Sovietelor din Moscova — au participat toţi reprezentanţii de seamă ai arhitecturii moderne europene. Dar tocmai cînd arhitectura sovietică era pe punctul de a se situa în fruntea arhitecturii mondiale, arta oficială, care, opunea avangărzii revoluţionare profesionişti academici precum Iofan şi Fomin, a obţinut dezavuarea publică a artei avangardei.

IV. Cînd, în 1917, THEO VAN DOESBURG 380, 542, 513.
(1883—1931) a dat viaţă unei mişcări de avan-
gardă, *neoplasticismul* (numit şi *De Stijl* după ti-
tlul revistei pe care a fondat-o Van Doesburg cu
Mondrian), Olanda avea o şcoală de arhitectură
dintre cele mai avansate din lume, pe care o con-
ducea Berlage, neoromantic şi „modernist" la în-
ceput, apoi tot mai receptiv la toate experienţele
din Europa şi dinafara ei. El are meritul de a fi
stabilit prima legătură solidă între arhitectura
olandeză (şi europeană) şi Wright, chiar înaintea
primei expoziţii a marelui maestru american
la Berlin (1910). Mişcarea *De Stijl* a încetat să
existe oficial în 1928, cînd şi revista a încetat să mai
apară. Dar încă de cîţiva ani unii dintre cei mai
de seamă reprezentanţi ai mişcării, ca Mondrian
şi Oud, o părăsiseră, nefiind de acord cu orien-
tarea personală a lui Van Doesburg. Acesta din
urmă era de fapt singurul care a conceput neo-
plasticismul ca o „avangardă", cu ansamblul său

de programe, manifeste, polemici, alianțe și lupte. Cu toate acestea, chiar și pentru disidenții de la linia radicală a șefului, experiența neoplastică rămîne esențială; *De Stijl* a fost, de fapt, unul din episoadele-cheie din istoria artei contemporane.

Datorită tensiunii sale intelectuale, avangarda olandeză nu are corespondență decît în cea rusă, dar are mobiluri diferite; ia naștere din revolta morală împotriva violenței iraționale a războiului care devastase Europa. Din ea se poate deduce o apreciere negativă asupra istoriei: nu violența, ci rațiunea să decidă schimbările din viața omenirii, iar schimbările trebuie să aibă loc în diferitele domenii ale activității umane, printr-o revizuire radicală a premiselor și a scopurilor. *De Stijl* nu este o revoluție împotriva unei culturi învechite pentru a o reînnoi, ci o revoluție în interiorul unei culturi moderne pentru a o imuniza de pericolele corupției care a determinat o parte din cultura germană să emită teorii asupra puterii și să promoveze acțiuni de forță.

Scopul mișcării *De Stijl* este, în fond, acela de a verifica dacă se poate face artă, adică, dacă se poate desfășura o activitate creatoare într-o condiție de imunitate istorică absolută. Ce înseamnă aceasta? Înseamnă eliminarea tuturor „formelor istorice" care provin dintr-un mediu impur, suspecte de a purta germenii unei infecții naționaliste. Face excepție Wright, exponentul unei culturi care nu avea tradiții naționale. Dar și formele lui Wright sînt supuse unui fel de proces de sterilizare, acceptate ca simple fapte formale, scheme ale unei noi geometrii a spațiului. Se elimină și tehnicile tradiționale și deosebirea dintre arte care depinde de acestea. Dacă principiul formei (și desigur al formei pur geometrice) este identificat cu omul, tehnica trebuie să se reducă la un minimum necesar pentru a o exterioriza. Dar există oare o artă în afara tehnicilor și a istoriei artei? Problema nu este relevantă: arta este numai un mod, important este actul care realizează experiența estetică, acela prin care conștiința devine formă. În pragul unei purificări extreme, care poate fi identificată cu

anularea artei, *De Stijl* întîlnește mișcarea opusă, *Dada*. Există artiști care au participat și la una și la cealaltă, deoarece ambele readuceau problema artei la punctul zero. În poetica neoplastică estetic este actul pur constructiv: a combina o verticală și o orizontală sau două culori elementare înseamnă deja construcție. Este principiul în care cred deopotrivă un pictor ca Mondrian, un sculptor ca VANTONGERLOO (1886—1966), arhitecți ca G. T. RIETVELD (1888—1964), J. J. P. OUD (1890—1963), C. VAN EESTEREN (n. 1897). Nu este în întregime principiul lui Van Doesburg. Convins că numai un impuls genial, creator poate realiza sinteza absolută a artelor, combină viziunea bidimensională și stereometrică într-o morfologie bazată pe linii oblice, reintroducînd astfel un proces dinamic care se încheie în mod necesar cu efecte contrastante, dramatice. 544, 545. 360

Problema funcției sociale nu se poate elimina din arhitectură. Se construiește pentru viață. Dar trebuie să se facă o deosebire între funcție și finalitate. Arhitectura poate avea o funcție socială fără ca prin aceasta să-și propună să realizeze o reformă a societății. Eliminarea scopului reformist mărește disponibilitatea arhitecturii față de exigențele sociale obiective, mai ales atunci cînd, ca în Olanda, nivelul de trai este în general ridicat. Arhitectura funcțională olandeză, și nu numai aceea legată oficial de mișcarea *De Stijl*, a avut în cadrul arhitecturii moderne europene o importanță fundamentală; a format o întreagă *tipologie* edilitară dedusă din analiza schemelor distributive de spațiu corespunzătoare diverselor situații funcționale. Astfel, unei rigori formale extreme, asociază un empirism care o salvează de pericolul schematismului *a priori*.

Dintre arhitecții legați direct sau indirect de poetica neoplastică, cel mai fidel premiselor teoretice ale mișcării este Rietveld. În mobilele și în jucăriile fröbeliene, pe care le desenează între 1918 și 1920, el traduce cu scrupulozitate în fapt principiul simplității constructive. Nici o formă nu există în sine *a priori*. Forma ia naștere prin actul

construcției, prin alăturare, prin compunere. Forma elementară poate fi dată numai de o construcție elementară. Aceasta nu înseamnă însă să se excludă materiale și elemente produse de industrie; se construiește sau se compune cu ceea ce este la îndemînă. Dar procesul mintalo-manual al construcției sau al compoziției este readus la un stadiu pre-
455 tehnic, de-a dreptul pre-artizanal. *Casa Schröder*, pe care a construit-o la Utrecht în 1924, este tipul sau modelul locuinței neoplastice: o casă despre care s-ar putea spune că este făcută nu *pentru*, ci de *către* locuitorii ei, folosind piese prefabricate ca și în construcțiile pe care le fac copiii din joacă. Liniile, planurile, culorile sînt elementele materiale ale construcției: se aduce mai în față un plan suspendat pentru a trage înapoi volumul corpului principal care se „compensează", indicînd cu o linie verticală muchia unui volum gol; se contrapune planurilor frontale planul orizontal al unui acoperiș proeminent; cu o linie neagră se blochează întinderea luminoasă a unei suprafețe albe, iar cu spațialitatea negativă a unui albastru — spațialitatea pozitivă a unui galben. Forma geometrică nu mai este un simbol spațial, apare ca profil, mărime, culoare, densitate, ca ceva care se poate lua în mînă și se poate folosi. Ne servim de forma geometrică, deoarece este cea mai familiară, cea mai puțin inventată, și nu o proporționalitate abstractă. Dar această familiaritate de ordin psihologic cu forma, face din spațiul arhitectonic „neoplastic" un spațiu pe măsura omului.

381–383. Pentru Oud, poetica neoplastică este înainte de toate simplificarea radicală a procedeelor de construcție și, deci, posibilitatea de a construi în serie cu elemente standardizate și prefabricate. Cartierele de locuințe înșirate pentru familiile de muncitori, pe care le proiectează și le realizează la Scheveningen (1917) și la Rotterdam (1918—1920) nu sînt numai modele de economie funcțională, de claritate distributivă și formală, de calitate estetică îmbinată cu utilul, ci și de respect civic, democratic, față de clasa căreia îi este destinat cartierul și pe care arhitectul nu pretinde să o

învețe să trăiască sau să o facă să *dobîndească* un drept de urbanitate. Eliminînd orice implicație ideologică și orice intenție reformistă, cum pretinde poetica neoplastică, arhitectura se apropie de comunitate, devine cu adevărat un *serviciu* (și nu numai un program) social. C. van Eesteren, care de tînăr a fost unul din reprezentanții de frunte ai mișcării *De Stijl*, dezvoltă această teză în sens urbanistic. În 1927 devine responsabilul urbanisticii municipiului Amsterdam și de atunci se ocupă numai de salvgardarea orașului istoric de deformările unui fals modernism și a noilor cartiere de tradiționalismul rău înțeles, avînd în vedere, înainte de toate, unitatea și coeziunea comunității orășenești.

Acțiunea mișcării *De Stijl*, ca acțiune stimulantă și de clarificare în cadrul unui context cultural avansat, își face simțite efectele și dincolo de spațiul său specific. Deși funcționalismul lui J. A. BRINKMAN (1902—1949) și C. VAN DER 384–385.
VLUGT (1894—1936), sau al lui J. DUIKER (1890—1935), nu este legat de mișcarea neoplastică, se distinge prin identitatea dintre rigoarea științifică și claritatea empirică, dintre precizia formală și caracterul practic. Dincolo de rezultatele artistice deosebite, fixează scheme tipologice noi care nu comportă angajamente formale, ci definesc abordarea modernă a unor probleme esențiale. Fabrica *Van Nelle* (1928—1930), construită de Brinkman și Van der Vlugt în Rotterdam, este o inovație în tipologia arhitecturii industriale, în sensul că, deși distribuie și dezvoltă corpurile conform exigențelor funcției, nu are aspect mașinist. Nu vrea să fie un templu al muncii, nici un mecanism pulsant, ci pur și simplu o clădire civilă unde se lucrează. Capodopera lui Duiker este *Sanatoriul Zonnestraal*, lîngă Hilversum, care este de asemenea, o inovație în tipologia spitalicească: cu planul său „urbanistic" deschis, cu corpuri multiple independente și distribuite în așa fel încît fiecare să se găsească în cele mai bune condiții de izolare și aerisire, nu se prezintă ca un loc izolat de lume, ci ca sediul unei mici comunități.

386–388. W. M. DUDOK (n. 1884) este poate, printre arhitecții olandezi, acela care a aprofundat cel mai mult lecția lui Wright. Reprezintă cazul tipic al unei experiențe internaționale trăită fără să iasă din propriul mediu natural. De la Wright a învățat că spațiul nu este o abstracție universală, ci un loc care își are caracteristicile sale, la fel cum societatea este o comunitate bine determinată. Își dedică întreaga activitate unui orășel, Hilversum, și scopul său nu este de a-l modifica, ci de a-l defini. Ca și vechii pictori din patria sa, el preferă micile adevăruri marilor ipoteze. Reușește să fie „municipal" fără a fi provincial. Fără să-și facă din acesta un program, prin simpla evidență a faptelor, demonstrează că pentru a te opune „megalopolisuri-lor" industriale inumane, dictaturii marilor orașe, trebuie apărată autonomia celor mici, dînd un sens modern comunităților istorice.

V. Criza raționalismului arhitectonic „internațional" are, după cum am spus, cauze interne. Prima este concepția spațiului și a societății ca entități abstracte. Vrem să ne eliberăm de naturalismul romantic și de istorismul „stilurilor", dar eliminînd naturalismul și istorismul nu se elimină problema naturii și a istoriei. Trebuie însă, să adaugăm că, după experiența raționalistă, problema naturii și a istoriei se pune în termeni radical diferiți. Natura nu mai este „creația", revelația vizibilă a inteligenței și voinței divine, așa cum istoria nu mai este semnul providenței pentru salvarea finală a omenirii. Este cu totul altă dimensiune. Natura este locul, istoria este timpul vieții. Înainte de a înfrunta marea problemă a destinului omenirii, trebuie să o rezolvăm pe aceea a coexistenței, a oamenilor între ei, a oamenilor cu lucrurile, cu natura. Această problemă nu se rezolvă dictînd reguli și principii, fie ele cele mai liberale, ci trăind și interpretînd realitatea. Aceasta nu înseamnă să ne propunem programul iraționalității, așa cum raționalismul își propusese programul raționalității. Înseamnă numai să înlocuim termenul abstract de *raționalitate* cu termenul concret de *rațiune*. Acest lucru l-au făcut, în Europa, arhitecții scandinavi, plecînd de la cel mai mare dintre ei, finlandezul ALVAR AALTO (n. 1898).

„Prima caracteristică a lui Aalto — scrie B. Zevi — în comparație cu maeștrii din cea de a doua generație, este tocmai lipsa de formule de compoziție apodictice și de principii teoretice". Aalto a pornit de la raționalism, pentru a se apropia, după 1940, de principiul organic al lui Wright, ceea ce îi permite să aprofundeze, după cum observa Zevi, cercetarea asupra spațiilor interioare, generatoare nu numai ale planului, ci și ale volumetriei construcției. Trebuie însă să adăugăm că, față de raționaliști ca Wright, atitudinea sa este de critică subtilă, demistificatoare. Raționaliștii distruseseră multe mituri: „monumentalitatea", arta ca spiritualitate, casa frumoasă ca semn distinctiv al prestigiului social sau cultural și cultivau altele: orașul funcțional pentru o societate care era încă departe de a fi funcțională, mașinismul, tehnologismul, spațiul ca entitate geometrică *a priori*. Wright, la rîndul său, răsturnase procesul tradițional al ideilor arhitectonice. Nu proiecta plecînd din exterior ci din interior, de la locul vieții. Dar el concepea acest proces ca pe un act de forță, titanic. Spațiul interior, izbucnind, cucerește exteriorul, și-l însușește.

Ideea lui Aalto este mai simplă: întreg spațiul 389, 390, 550–555.
este *interior* iar volumele exterioare ale edificiului sînt învăluite într-un spațiu concret, care este aer, lumină, arbori, cer. Singura limită este imaginația. El proiectează pornind de la obiect, uneori de la mobilă, de la cămin; și ca obiecte de al căror proiect trebuie să ai multă grijă pentru ca ele să devină cu adevărat instrumente ale vieții, el proiectează sufrageria, scara, dormitoarele, terasele pentru plajă. Întrebuințează pe scară largă materiale locale, mai ales lemnul de mesteacăn, nu pentru a stabili un fel de continuitate biologică între natură și casă, ci pur și simplu pentru că au proprietatea de a fi elastice ca o „țesătură" care le face sensibile la lumină, aproape una cu spațiul

„empiric" al casei sau al naturii. Ca şi pentru raţionalişti desenul este o metodă de proiectare, folosită atît pentru oraş (planul regulator al oraşului Rovaniemi, 1945), ca şi pentru edificiile mari şi mici, pentru mobile, pentru mobilier de preţ. Dar inversează procesul: nu-şi propune să rezolve problema edilitară în cadrul marii industrii (deşi intervenise, ca şi Le Corbusier, să se facă în loc de tunuri, case), ci să dea naştere unei industrii pentru casă, adică pentru viaţă.

Un curent de empirism se manifestase încă
391, înainte de 1930 în Suedia, cu E. G. ASPLUND
392. (1885—1940) şi S. MARKELIUS (n. 1889). Acest curent constă în esenţă în eliminarea oricărei „retorici" a construcţiei, tradiţionale sau moderne, în căutarea motivelor psihologice profunde, prin care anumite morfologii sau tipologii au devenit obişnuite, familiare, ca şi limba pe care o vorbim, în îmbunătăţirea acelor tipuri, pentru aducerea lor la zi, conform exigenţelor actuale, recurgînd, fără prejudecăţi, la mijloace şi descoperiri mai moderne. În domeniul desenului industrial marea contribuţie a ţărilor scandinave se concretizează tocmai într-o adevărată şi proprie clarificare lingvistică: maşina execută cu o precizie mai mare, deci, cere o precizie mai mare a proiectului. Totuşi, nu poate schimba originea, etimonul originar al obiectului, a cărui dezvoltare rămîne, deci, o dezvoltare istorică.

VI. Pentru maeştrii raţionalismului european, problema esenţială era urbanistica: integrarea proletariatului industrial în comunitatea urbană. Nu era suficient să li se dea locuinţe cît de cît confortabile. Pentru a nu rămîne în ghetouri, era nevoie de reformarea întregii structuri a oraşului şi a societăţii însăşi, transformînd vechea stratificare pe clase într-o unitate funcţională. Cotitura istorică cerea o schimbare radicală a tuturor valorilor tradiţionale, ca şi a artei: nu numai arhitecţii, ci toţi artiştii trebuie să renunţe la gloria capadoperei şi la prerogativele geniului pentru a îndeplini, ca tehnicieni calificaţi, un serviciu social necesar.

Situaţia în America era diferită. Nu exista o stratificare veche, sedimentată, de clase. Individul avea posibilităţi nelimitate, fiecare aducea în noua sa întreprindere industrială spiritul de iniţiativă şi de aventură al pionierilor, care pînă cu cîteva decenii în urmă exploraseră, învăţaseră să exploateze solul continentului. Exista însă problema subproletariatului negru, dar aceasta nu era considerată ca o problemă, ci, cel mult, ca o plagă socială. Abia mai tîrziu se va înţelege că aceasta era problema cea mai dramatică a istoriei şi a societăţii americane. La începutul secolului problema dominantă este aceea de a diferenţia cultura americană de cea europeană, de a şterge orice urmă de colonialism, de a opune şi în artă valorile lumii noi valorilor din lumea veche. Astfel, în timp ce Europa îmbătrîneşte, în America se naşte mitul capodoperei, al artistului-geniu. Acest mit este inaugurat de un mare arhitect, F. L. WRIGHT (1869 393,
—1959), care se prezintă ca un mare iniţiat, un 394, 556—
profet. Fusese elevul lui Sullivan şi intră în acţiune 561.
tocmai în momentul în care lupta acestuia pentru o arhitectură americană, care să fie la înălţimea celei europene, părea pierdută. Expoziţia de la Chicago din 1893 marcase triumful prostului gust, al profesionismului inferior, al lipsei de sensibilitate intelectuală a marelui afacerism. Wright, încă foarte tînăr, reacţionează: nu va încerca să dea Americii o arhitectură la înălţimea celei europene, ci o arhitectură complet diferită. De aceea afirmă că arhitectura este pură *creaţie*. Ca atare, nu descinde din istorie, ci răstoarnă ordinea, o contrazice, este anti-istorie. În timp ce arhitectura europeană se pregăteşte să împingă spre ultimele consecinţe istorismul romantic angajînd arta în luptele politice, Wright neagă existenţa unei relaţii între artă şi istorie, contestă valoarea istoriei ca ordine a experienţei umane. Afirmă în felul acesta, implicit, că numai un popor ca cel american, care nu purta pe umeri povara unei istorii, putea face o artă pe deplin creatoare. Evenimentele i-au dat dreptate, într-un fel. Raporturile între Wright şi Europa sînt unul din semnele cele mai elocvente

ale crizei culturale europene. Din 1910, cînd s-a prezentat Europei cu expoziţia de la Berlin, Wright a fost considerat de către cei mai mari arhitecţi europeni unul din reprezentanţii de frunte ai culturii artistice moderne. Raportul este de interes, de critică, de discuţie deschisă şi civilizată. După cel de al doilea război mondial, Wright este redescoperit ca mesia şi salvator. Dar fenomenul coincide cu o fază de regres manieristic prin renegarea programului social al raţionalismului, dezangajarea politică, colaborarea voluntară a arhitecţilor cu capitalismul „luminat".

Nu este vina lui Wright, dacă influenţa sa asupra arhitecturii europene, pozitivă la Dudok sau Aalto, a devenit negativă. Cu toate acestea, şi în crezurile etico-sociale ale operei sale a existat un proces de dezangajare. A început cu o critică aspră, pentru a termina cu justificarea, dacă nu cu celebrarea marelui capitalism american. În primii douăzeci de ani ai activităţii sale, pînă în 1910, face apel la păturile medii, în care descoperă forţa de avînt a progresului american, mult mai mult decît în cercurile magnaţilor industriei şi finanţei. Este perioada aşa-numitelor *Prairie Houses* care culminează într-o capodoperă, *Robie House* din 1909. Deşi la Wright era evidentă atitudinea împotriva „megalopolismului" industrial şi voinţa de a relua problema arhitecturii de la origine, de la raportul formă-natură, evitînd medierea oraşului, poziţia lui nu este naturalistă, nici măcar în sensul mimetismului formal al lui Ruskin. În legătura directă a individului cu realitatea, el vede mai curînd începutul democraţiei, în sensul propriu al dictonului lui Lincoln: libertatea este posibilitatea recunoscută fiecărui individ de a defini în mod direct şi personal raportul său cu lumea. Casa nu trebuie să fie un spaţiu dat, subdivizat în mod rigid, care condiţionează existenţa. Ea trebuie să fie calea de contact cu realitatea, unde fiecare se realizează pe sine. Pe plan formal consecinţele sînt eliminarea „cutiei" spaţiale, reducere a determinanţilor formali la orizontale şi verticale şi la încrucişări de planuri, temelie liber articulată,

concentrare a forţelor portante într-un nucleu plastic interior, anulare a separărilor nete între spaţiul interior şi cel exterior, racord al edificiului cu mediul natural înţeles ca loc bine determinat ca aşezare. Încă în 1934, cînd va preciza într-un plan de oraş ideal (*Broadacre City*) ideile sale pe temă de urbanistică, el va fixa drept criteriu-bază posibilitatea fiecărui locuitor de a dispune de un lot de teren.

Urmează perioada activităţii japoneze (la Tokio
a construit *Hotel Imperial*, distrus recent) şi a 394
admiraţiei faţă de arhitectura Extremului Orient. Cum se împacă oare cu antiistorismul, ca principiu? Este uşor de înţeles: Wright este adversarul istorismului european, legat de o idee de progres care o exclude pe aceea de creaţie. Arhitectura japoneză aparţine trecutului, dar nu este *intrinsec* istorică: este semnul unei înţelegeri intime, profunde, capitale între om şi natură ca o sublimare a realităţii în inteligenţa şi în opera umană. Fără îndoială că Wright (ca şi Klee în pictură) a participat în mod hotărît la apropierea culturii artistice orientale de cea occidentală. Şi dacă ne gîndim că apropierea modurilor de gîndire şi de viaţă dintre Orient şi Occident este una din marile necesităţi istorice ale secolului nostru, nu se poate nega că influenţa lui Wright asupra lumii moderne merge mult mai departe de cadrul specific al arhitecturii şi al artei înseşi. Dar, în fine, acea continuitate *organică* dintre omul civilizat şi esenţa intimă a naturii, cere detaşarea contemplării şi a meditaţiei, rafinamentul unei sensibilităţi îndelung exercitate, ereditară. În concluzie, ceea ce îl izbeşte pe Wright, apostolul democraţiei americane, este tocmai caracterul absolut *aristocratic* al arhitecturii japoneze. Experienţa pe care o propune Americii pionierilor este, deci, opusă celei a expresivităţii barbare negre, pe care *fovii*, expresioniştii şi Picasso o propun foarte rafinatei culturi europene. Aprofundarea artei şi a filosofiilor orientale a avut în dezvoltarea creaţiei lui Wright două consecinţe esenţiale: 1) îi inspiră metoda de învăţămînt (şi deci, procedeul de proiec-

tare) pe care o va aplica în casa-şcoală din *Taliesin* care este opusă *Bauhaus*-ului: familiaritate cotidiană de viaţă între profesor (aproape un înţelept oriental) şi discipoli; comuniune profundă cu natura, cu materiile şi procesele ei de formare; apropiere spontană de artă pornind de la o experienţă „superioară", metafizică a vieţii; 2) măreşte interesul său pentru cele mai moderne procedee tehnologice, care în lumina unei înţelepciuni mai mature nu-i apar mai potrivnice decît natura, ci dezvoltării de-a dreptul transcendentale a legilor sale. De fapt, Wright nu ia în consideraţie din realitate atît aspectele exterioare, cît ritmurile interioare de asociere şi dezvoltare. Principiul fundamental al arhitecturii *organice* este acela după care construcţia trebuie să fie naturală, ca o *creştere*.

Ar fi o eroare să vedem în organicismul lui Wright autorizarea exteriorizării necontrolate a instinctelor, a „brutalităţii" formale. Ca în toată gîndirea anglo-saxonă, ca şi în terminologia respectivă, pentru Wright *organic* este tot ceea ce *formează un sistem*. Organică este, de exemplu, conceperea spaţiului ca un cîmp de forţe, nu ca o relaţie de dimensiuni. Artă este, deci, ceea ce *formează un sistem* între realitatea naturală şi cea umană, înţeleasă nu numai ca natură, ci şi ca civilizaţie şi cultură. La origine se află întotdeauna un act de forţă, acela exprimat în nucleul plastic ce articulează întreaga construcţie şi determină tipul raportului său cu realitatea în care se plasează. Dar acel act de forţă nu este altceva decît un *sum*, o afirmare de existenţă. Dacă arta înseamnă creaţie, este ca şi cînd nimic nu ar fi existat mai înainte. Prin acel act de forţă *eu* mă nasc în lume, *eu* încep să exist şi gestul cu care *mă* creez, creează acel fragment de lume care în clipa aceea alcătuieşte pentru *mine* întreaga lume. Şi atunci, rezumînd, iată că marea inovaţie a lui Wright în istoria arhitecturii este următoarea: pentru prima dată arhitectura nu este gîndită ca determinînd obiecte, *ci ca o acţiune a unui subiect.*

Deosebit de important este şi raportul care se stabileşte în secolul nostru, între arhitectura din Europa şi cea din America. Primii arhitecţi europeni care îşi aleg drept cîmp operativ Statele Unite, adică ţara cea mai avansată din punct de vedere tehnologic, sînt: în 1920 elveţianul W. LESCAZE (1896—1967), în 1923 R. NEUTRA 395,
(1892—1970), austriac, elev al lui Loos şi, în acelaşi an, finlandezul E. SAARINEN (1873—1950). 833
Simbioza dintre geometrismul raţionalist şi structuralismul organic se observă mai ales la Neutra, a cărui activitate, în California, a contribuit la formarea unei înfloritoare „şcoli californiene", la determinarea tipologiei „casei confortabile la ţară" şi în general a locuinţei păturilor bogate. Persecuţia nazistă a contribuit la emigrarea în America a unor arhitecţi şi artişti de primă mărime: Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Moholy-Nagy, Albers. Unii dintre ei fuseseră printre cei mai angajaţi exponenţi ai raţionalismului. Odată cu dispariţia raţiunii politice a polemicii acestora, ei nu mai văd o contradicţie între idealul lor democratic şi acela al lui Wright, şi nici între principiul raţional şi cel organic. Raportul dialectic care se stabileşte în perioada 1937—1945, între gîndirea europeană a unui Gropius sau a unui Mies şi gîndirea americană a lui Wright, constituie unul din episoadele importante din istoria culturii occidentale a secolului al XX-lea. Convergenţa este sensibilă mai ales în domeniul urbanismului. Inceputul descentralizării urbane prin formarea de „comunităţi organice", independente din punct de vedere social şi administrativ de marile oraşe, a devenit canonul urbanisticii moderne.

Intr-un cadru mai vast, se poate afirma cu toată siguranţa, că Wright a deschis ciclul istoric al artei americane. Arhitectura sa a decis orientarea ei, la fel cum arhitectura lui Brunelleschi a decis orientarea întregii arte (şi nu numai a arhitecturii secolului al XV-lea). Aproape toate temele de cercetare a artei moderne americane, care se va afirma în întreaga lume după cel de al doilea război mondial sînt mai mult sau mai puţin clar

prefigurate în arhitectura lui Wright: 1) conceperea spațiului ca o *creație umană*, dimensiune a existenței pe care existența însăși o determină prin realizarea sa; 2) conceperea artei ca *gest* prin care se afirmă simultan existența inseparabilă a subiectului și a realității; 3) introducerea în imaginea artistică a materialelor sau elementelor preluate direct din realitate; 4) tensiunea dintre operația artistică și operația tehnologică; 5) forța pe care și-o asumă artistul de a impune lucrurilor o semnificație diferită de aceea care le este atribuită în mod obișnuit și de a face din opera de artă un act care intensifică și mărește valoarea existenței. Și în acest sens se poate spune că opera lui Wright constituie primul simptom al determinării, chiar în sînul societății americane, a forțelor care tindeau să se opună pericolului transformării lor, ca efect al tehnocrației capitaliste, într-o societate de masă.

Pictura și sculptura

Mașina are funcția de a produce; funcționarea este mișcarea coordonată a mecanismelor sale. După concepția expresionismului, arta nu mai este reprezentarea lumii, ci o acțiune care se îndeplinește, are o funcție, care, desigur, depinde de funcționare. În epoca funcționalismului (din 1910 pînă la cel de al doilea război mondial), mai multe curente urmăresc să definească raportul între funcționarea internă și funcția socială a operei de artă. Cerința de dezvoltare a funcționalității artei intră în tendința generală a societății antrenată acum complet în ciclul economic de producție și consum pentru realizarea funcționalității maxime. Artiștii vor să participe la înlăturarea ierarhiilor vechi, statice ale claselor și la instaurarea unei societăți funcționale fără clase. Cercetarea lor intră în procesul care duce la o rînduială democratică a societății, în istoria luptei forțelor progresiste împotriva forțelor conservatoare. Deoarece capitalismul, care controlează industria, vrea să păstreze și să consolideze, în contrast cu unitatea necesară a funcției, separarea ierarhică dintre clasa conducătoare și clasa muncitoare, poziția ideologică a artiștilor este contrară aceleia a burgheziei capitaliste. Opoziția va deveni mai fățișă și mai aspră cînd burghezia capitalistă se va organiza, în unele țări, în regimuri politice totalitare.

În ce constă intervenția artei? Odată cu avîntul industriei și cu criza meșteșugarilor, muncitorul a pierdut orice autonomie de inițiativă și de decizie: munca stereotipă a industriei nu este liberă, deci nu este creatoare, nu depinde de o experiență a realității și nu o reînnoiește. Este condiția îndepărtării de realitate pe care Marx o numește *alienare*. Ca ultim moștenitor al spiritului creator al muncii meșteșugărești, artistul tinde să furnizeze un model de muncă creatoare, care implică experiența realității și o reînnoiește. Trecînd apoi de la problema particulară la cea generală, el tinde să demonstreze care poate fi, în unitatea funcțională a grupului social, valoarea individului și a activității sale. Artistul se situează, astfel, chiar în centrul problematicii lumii moderne.

Gauguin și *fovii* considerau arta ca o activitate în contrast cu munca alienantă a industriei, dar îi ofereau, ca fond și ambianță, o societate imaginară, primitivă, diferită de societatea reală. Pentru ca „modelul" să poată funcționa era nevoie să fie inserat în contextul funcției reale a societății. Se încearcă, deci, să se reformeze, în structură, *funcționarea* interioară, și deci, procesul genetic al operației artistice, în scopul de a o putea propune ca model de funcție: operei de artă nu i se mai recunoaște o valoare *în sine*, ci numai de demonstrare a unui procedeu operativ exemplar sau, mai precis, a unui tip de procedeu care implică și reînnoiește experiența realității. Se poate spune, deci, că în această perioadă se înfăptuiește transformarea sistemului sau a structurii artei, de la reprezentativă la funcțională.

Excluzînd ipoteza subordonării activității artistice scopului productiv, mai rămîn două posibilități: 1) arta, ca model de operație creatoare, contribuie

la *schimbarea* condițiilor obiective din cauza cărora operația industrială este alienantă; 2) arta *compensează* alienarea, favorizînd recuperarea de energii creatoare în afara funcției industriale. Dincolo de aceste două, nu rămîne altă posibilitate decît aceea a afirmării ireductibilității absolute a artei la sistemul cultural în acțiune și, deci, lipsa ei de actualitate, sau de-a dreptul, imposibilitatea ei de a supraviețui. De la primele două posibilități pornesc mișcările cu caracter *constructivist:* cubismul, *Der Blaue Reiter*, *De Stijl*, suprematismul și constructivismul rus. Dezvoltarea lor este paralelă cu aceea a funcționalismului sau raționalismului arhitectonic și a desenului industrial. În schimb, de la teza ireductibilității și a individualismului absolut pornesc *metafizica*, *dadaismul*, *suprarealismul*. Dar, întrucît în ciuda soluției negative, și pentru aceste curente problema esențială o constituie relația individ-societate, între cele două grupuri nu există incompatibilitate ideologică, ci posibilitate de raport și de schimb.

Prima cercetare analitică asupra structurii funcționale a operei de artă o constituie cubismul (1908). La formarea acestei mișcări intenționat revoluționare au contribuit: 1) prima mare expoziție a operei lui Cézanne din 1907; 2) „fenomenul" Rousseau; 3) studiul artei negre. În pictura lui Cézanne, obiectele sînt descompuse și rețesute în urzeala spațiului. Tabloul nu mai este suprafața pe care se proiectează, ci planul plastic în care se organizează reprezentarea realității. Deoarece viziunea *fovilor* rezulta din două concepții diferite ale suprafeței picturale (aceea a imaginii vizuale a neoimpresioniștilor și aceea a imaginii mitico-simbolice a lui Gauguin), „descoperirea" lui Cézanne provoacă o criză în linia *fovilor* și schimbă premisele cercetării. Pionierii cubismului nu îi datorează viziunii lui Rousseau, aparent nimic. Rousseau a fost acela care a făcut *tabula rasa* din toate tradițiile tehnice de reprezentare (perspectivă, relief, raporturi tonale) și care a readus pictura la gradul zero. Rousseau a negat, fără să vrea, exotismul și mitologismul oceanic

al lui Gauguin drept condiții ale imaginației. Tot el a discreditat cultul „picturii frumoase" a impresioniștilor. Considerată din punct de vedere obiectiv, în realitatea sa formală, sculptura neagră este antiteza dialectică a picturii lui Cézanne. Cézanne este numai spațiu, un spațiu ce-și încorporează obiectele pe care le asimilează în propria sa structură. Sculptura neagră este numai obiect, un obiect care nu admite raporturi cu mediul și își creează în jur un vid absolut.

În opera sa de ruptură, *Domnișoarele din Avignon* (1907), Picasso individualizează cu o maximă 563
claritate datele extreme ale problemei. Cézanne este *summa*, iar sculptura neagră—antiteza culturii europene. Găsind o soluție dialectică pentru cele două elemente opuse, Picasso demonstrează că arta este singura activitate care atinge forțele sale propulsoare ramificînd rădăcini vitale în întreaga istorie a umanității, fără excluderea timpului și locurilor, și că este singura în stare nu numai să depășească, dar și să rezolve concret contradicția de fond, complexul de culpă și de orgoliu, fapt pentru care cultura europeană simte nevoia de a se opune ca umanitate evoluată unei umanități primitive.

Faza inițială a cubismului, cézanniană și *analitică*, este rezultatul primei cercetări de grup în arta modernă. Din 1908 pînă în 1914, Picasso și Braque colaborează atît de strîns, încît este greu să deosebim operele unuia de ale celuilalt. Scopul era acela de a face din tablou o *formă-obiect* care să aibă o realitate proprie, autonomă și o funcție proprie specifică. În fața tabloului nu mai trebuie să te întrebi ce reprezintă și cum funcționează. Întrebarea presupune prejudecata că el reprezintă lumea interioară, individualitatea artistului. Astăzi, judecînd retrospectiv, se poate observa că în picturile analitice ale lui Picasso accentul cade pe factorii plastici, iar în acelea ale lui Braque, pe factorii cromatici. Mult mai important este să se scoată în evidență ceea ce au comun: 1) lipsa de deosebire între imagine și fond, abolirea succesiunii planurilor într-o profunzime iluzorie; 2) descompunerea obiectelor și a spațiului

după un criteriu structural unic; conceperea structurii nu numai ca un schelet sau o ramă fixă, ci și ca un proces de agregare formală; 3) suprapunerea și alăturarea mai multor imagini din puncte diferite cu intenția de a prezenta obiecte nu numai cum apar ele, ci și cum sînt, aceasta nu numai sub aspectul pe care îl au dintr-un anume punct de vedere, ci și sub raportul dintre structura lor și structura spațiului; 4) dînd simultan în spațiu imagini succesive în timp, se realizează o unitate spațialo-temporară absolută (a patra dimensiune), astfel că același obiect va putea apărea în diferite puncte ale spațiului, iar spațiul se va putea desfășura nu numai în jurul obiectului, ci și în interiorul său și prin el; 5) contopirea luminii cu planurile cromatice rezultă din descompunerea și integrarea de obiecte și de spațiu; 6) căutarea unor noi mijloace tehnice pentru realizarea pe plan plastic a acestui spațiu-obiect care nu mai este format din gradații de cantități, ci din schimbări de calitate.

Spațialitatea tabloului (sau a sculpturii) fiind absolut nenaturală, dar pe deplin *reală*, procedeul cubist care exclude orice efect iluzoriu este de tip net *realist*, nu numai în sensul că imită adevărul („nu se imită ceea ce vrei să creezi“, va spune Braque), ci și în sensul că dă naștere unui obiect în sine, care nu se poate referi la altul cu o structură și o funcționalitate proprie. Obiectele folosite ca „motive“ de Picasso și Braque sînt obiecte a căror formă este binecunoscută (farfurii, pahare, fructe, instrumente muzicale, iar mai tîrziu cărți de joc, literele alfabetului, numere). Se lucrează pe un material mental dobîndit, care nu cere verificările unei viziuni directe și deosebit de sensibile. Mecanismul tabloului trebuie să se încadreze și să funcționeze în contextul experienței obișnuite. Astfel, acțiunea sa va fi cu atît mai eficientă, cu cît obiectele din tablou vor fi mai greu de recunoscut și cu cît privitorul nepregătit va fi mai scandalizat, trebuind pînă la urmă să învețe să considere *forma* ca parte integrantă a realității obiectului, fundamentală pentru cunoaș-

terea și pentru întrebuințarea sa. Întrucît nu mai este un mijloc de reprezentare, ci posedă, la propriu, o realitate obiectivă ca substanță a tabloului, culoarea este dată în calitatea sa de materie, care devine mai solidă, amestecată, de exemplu, cu nisip. Culoarea este aplicată pe tablou așa cum se aplică o tencuială, eliminînd orice virtuozitate a tușei și orice strălucire a suprafeței. Spațiul tabloului, ca spațiu real, este în stare să cumuleze elemente luate direct din realitate: una din inovațiile tehnice dintre cele mai senzaționale este de fapt aplicarea unor bucăți de hîrtie, de stofă etc. (*collage*). Conceperea tabloului ca plan plastic, elimină deosebirea, chiar tehnică, dintre pictură și sculptură: cubismul a avut mare priză printre sculptori: DUCHAMP-VILLON MANOLO, GARGALLO, LAURENS, LIPCHITZ, ARHIPENKO. 396, 397, 398, 399, 400. Chiar și Picasso și Braque au făcut sculptură. Spațiul cubist va deveni practicabil și locuibil în arhitectură, concurînd la formarea principiului structural al funcționalismului și raționalismului arhitectonic. Teoreticianul și criticul cubismului a fost poetul G. APOLLINAIRE, care a transpus în poezie principiul structural cubist. Cercetări structurale analoage au fost făcute în domeniul muzicii, mai ales de către I. Strawinsky, în scenografia și regia de teatru, în special de balet (uneori cu intervenția directă a lui Picasso, Braque și a altor pictori) și în cinematografie.

Ca orice proces dialectic, cubismul poartă cu sine principiul propriei sale critici R. DELAUNAY (1885—1941) îi contestă cubismului analitic aportul revoluționar insuficient și caracterul încă prea static, dovedit prin folosirea frecventă a clarobscurului. De ce să admitem că dintre infinitele configurații posibile ale obiectului, una singură este forma *adevărată* și toate celelalte variante sînt ocazionale, dependente de „mișcările lor de revoluție“ în spațiu? Formele obiectului sînt tot atîtea cîte sînt senzațiile recepționate de starea sa schimbătoare în spațiu și în lumină. Nu există „mișcări de revoluție“, ci mișcări continue și imprevizibile, atît ale obiectului, cît și ale spa-

ţiului, ale artistului, ale spectatorului. În esenţă, Delaunay critică baza încă raţionalistă, cartezian „clasică“ a cubismului analitic care, ca idee, datează din perioada impresionismului ca notare imediată a impresiilor, independent de orice principiu prestabilit de ordine sau de structură. În seria tablourilor cu *Turnul Eiffel*, care începe în 1909, Delaunay surprinde momentul dezaxării şi dezintegrării obiectului (turnul) în dinamismul, în ritmul intens al spaţiului ceresc. Şi deoarece Turnul Eiffel este simbolul vizibil al spaţiului urban al Parisului, cele două ritmuri antagoniste pe care artistul încearcă să le sincronizeze (cu preţul exploziei obiectului), sînt acela al spaţiului urban sau al civilizaţiei şi acela al spaţiului cosmic. Puţin mai tîrziu va picta primele sale tablouri nonfigurative: forme circulare de un roşu strălucitor, avînd culorile prismei conform legii contrastelor simultane şi tinzînd să comunice senzaţia imediată pur vizuală a mişcării cosmice a luminii. Astfel, cercetarea lui Delaunay, care tinde să imprime cubismului un caracter mai aventuros, de „avangardă“, este legată, pe de o parte de poetica dinamismului futurismului, iar pe de alta, de pătrunzătoarea intuiţie cos-
427 mică din *Improvizaţii* de KANDINSKY (a
fost singurul artist francez prezent la expoziţia
433 organizată de *Blaue Reiter* în 1912) şi de *reionis-*
481, *mul rusului* LARIONOV. Şi M. DUCHAMP (1887
482, —1968) adoptă, chiar de la început, o poziţie cri-
484, 535, tică faţă de cubism, ataşîndu-se dinamismului fu-
575–580, turiştilor. După un debut impresionist şi *fov*, Du-
609, 908. champ (care va deveni mai tîrziu protagonistul
mişcării *dadaiste*) intră în acest cerc în 1912 cu *Nud coborînd o scară*, un tablou de ruptură, cum fusese cu 5 ani în urmă *Domnişoarele* de Picasso. Dualismul obiect-spaţiu, vechea bază a culturii figurative occidentale, nu se rezolvă printr-o operaţie dialectică ce constă încă în introducerea unei structuri logice *a priori* în contextul realităţii, ci prin realitatea fizică a mişcării. Spaţiul şi obiectul nu sînt două entităţi definite şi imobile puse în mişcare atunci cînd intră în relaţie între ele,

ci două sisteme în mişcare relativă. Ceea ce vedem nu este formă imobilă, apoi descompusă şi recompusă de un ritm de mişcare, ci este forma însăşi a mişcării. Semnificativă este coincidenţa cronologică a cercetării figurative a lui Duchamp, cu cercetarea ştiinţifică a lui Einstein asupra relativităţii mişcărilor.

Pe lîngă această tendinţă de a dezvolta analitica de orientare cubistă în sens dinamic, există şi cercetarea opusă, care urmăreşte să instituie o nouă lege structurală, în esenţă „canonică“ aşa cum este şi teoria clasică a perspectivei şi a pro-
porţiilor. JUAN GRIS (1887—1927), un spaniol 404,
activ la Paris din 1906, se ocupă de căutarea 407,
unui gen de „proporţie de aur“ care să fie vala- 572, 573,
bilă atît pentru spaţiu, cît şi pentru obiecte, atît 575.
pentru volume cît şi pentru culori. Cubismul său (care este numit *sintetic*) tinde să înlocuiască teoria clasică printr-o teorie nouă a valorilor şi reprezintă, deci, o deviere în sens *idealist* de la scopul *realist* al cubismului analitic. Obiectul nu constituie problema, nu este nici măcar dat. Este dată structura proporţională a spaţiului ca echilibru de planuri colorate şi aceasta se concretizează, se personifică aproape în obiecte, care îşi asumă faţă de spaţiu, un caracter simbolic, emblematic. Elementul care produce sinteza este lumina — substanţa spaţială care relevă obiectele —, o lumină care, fireşte, nu există în sine, ci numai ca măsură a valorilor cromatice, ca ton. De această concepţie aproape clasică despre arhitectura tabloului se va apropia pentru un timp chiar Picasso, dar mai ales, Braque, din 1917, cînd reîncepe să lucreze după pauza datorată unei grave răni de război. „Îmi place regula care corectează emoţia“, spune Braque. Iar regula nu este altceva decît o structură superioară în care se recompune, în echilibru, ruptura emoţională a echilibrului normal.

Şi F. LÉGER (1881—1955) cercetează obiectele 405,
simbolico-emblematice ale spaţiului vieţii moderne. 595.
A fost un admirator al purităţii şi al simplităţii imaginii lui Rousseau. S-a asociat printre cei dintîi, în 1910, cercetării cubiste; este şi rămîne pen-

tru toată viața un om din popor, un muncitor care crede orbește în ideologie, chiar în mitul progresului industrial. Obiectele simbolico-emblematice ale civilizației moderne sînt pentru el angrenajele, țevile, mașinile din fabrică, iar scopul său este de a decora, adică de a reprezenta în mod figurativ ambianța vieții prin simbolurile muncii, așa cum pe vremuri biserica era decorată cu simbolurile credinței.

Cu Léger cubismul devine iconografic, heraldic, decorativ. Tendința de a reduce avîntul revoluționar al cubismului se manifestă foarte curînd chiar în sînul mișcării. Derain care a trecut de la *fovi* la cubism, își dă seama că mișcarea, în ciuda aparențelor sale revoluționare, este de fapt o operație de recuperare istorică a disciplinei clasice: istorism pentru istorism; deci este mai bine să reîncepem să facem, cum s-a făcut dealtfel, pictură pentru muzee. Pentru alții, cum sînt LE
408, FAUCONNIER (1881—1946), LA FRESNAYE
409, 410. (1885—1925), J. VILLON (1875—1963), nu este
decît dezvoltarea viziunii impresioniștilor și a lui Cézanne, o nouă sintaxă a comunicării picturale.

La pierderea avîntului revoluționar, care anima începutul mișcării cubiste (ca și al futurismului, în Italia), a contribuit, din exterior, primul război mondial, prezentat ca mare acțiune populară pentru afirmarea libertății, progresului, democrației. Chiar înainte de victoria Antantei asupra Puterilor Centrale, se deschide larg perspectiva (din păcate iluzorie) a unei lungi perioade de pace și progres, împotriva căreia nu mai uneltesc rămășițele absolutismului imperialist. În fața renașterii de bun augur a clasicismului, ideologiile revoluționare apar ca postume romantice intempestive. Reapare și se înalță la zenit astrul lui Matisse, a cărui pictură senină și nealterată apare ca un adevărat *carmen saeculare* al clasicității „latine și mediteraneene", din nou triumfătoare. Procesul de destindere, inteligibil din punct de vedere psihologic, este în regres evident în mișcări ca *purismul* (în Italia mai puțin candida „pictură metafizică"). Manifestul *Après le Cubisme*

publicat în 1918 de A. Ozenfant și E. Jeanneret este semnalul unei „rechemări generale la ordine", desigur, la ordinea clasică, la realitatea inalienabilă a obiectului, de la a cărui formă deosebită se trece la forma universală a spațiului, susținută de legile de neînfrînt ale „secțiunii de aur". Se reneagă spiritul revoluționar al cubismului și se păstrează spiritul său legalitar. Privirile sînt îndreptate mai mult spre sintetismul formal al lui Gris, spre heraldica industrială a lui Léger decît spre momentul analitic al lui Picasso și Braque. Se afirmă că „există un spirit nou" și nu mai este timp pentru revoluții. Este nevoie, în schimb, ca acest spirit să fie redus la o condiție normală, să fie răspîndit, adus la viață, în obiceiurile sociale. Ca și Ozenfant, Jeanneret era un pictor slab, dar cu numele de *Le Corbusier*, va deveni un mare arhitect, acela care, mai mult decît oricare altul, a încercat să dea o rezolvare estetică soluției raționale a problemelor vieții, transformînd obiectul-tablou în obiect-casă, iar noua structură spațială, în spațiu locuit și animat al orașului modern.

Futurismul italian este prima mișcare de *avangardă*. Prin acest termen se înțelege o mișcare ce dobîndește în artă un interes ideologic, pregătește și anunță deliberat o răsturnare radicală a culturii și a obiceiurilor, negînd în bloc tot trecutul și înlocuind cercetarea metodică printr-o experimentare îndrăzneață în ordinea stilistică și tehnică.

Mișcarea începe cu un manifest literar al lui F. T. MARINETTI (1878—1944), în 1909. Urmează la distanță de un an, manifestul picturii
futuriste semnat de G. BALLA (1874—1958), 403,
C. CARRÀ (1881—1966), U. BOCCIONI (1882 413, 414,
—1916), care va fi și teoreticianul mișcării, G. 582,
SEVERINI (1883—1966), L. RUSSOLO (1885— 584, 416,
1947), A. SOFFICI (1879—1964), care la Paris 415, 581,
fusese legat de cubiști și a aderat la mișcare în 583,
1913, dar a părăsit-o brusc doi ani după aceea. 418, 417,
În 1913 la mișcare aderă și E. PRAMPOLINI 419.
(1894—1956), căruia îi datorăm legătura futurismului cu alte mișcări avansate europene dintre

421 cele două zărboaie. În 1914, A. SANT' ELIA
(1885—1916), publică manifestul arhitecturii fu-
turiste. Lui PRAMPOLINI, BRAGAGLIA, DE-
420, 459. PERO, DUDREVILLE le datorăm extinderea po-
eticii futuriste în domeniul scenografiei și regiei de teatru, ca și în cel al cinematografiei. În orbita futurismului, care între 1910 și 1916 a strîns și coordonat toate forțele vii ale artei italiene, au fost atrași pentru un moment, cîțiva tineri artiști, care s-au orientat însă, după aceea, în alte direcții: G. MORANDI, O. ROSAI, A. MARTINI, P. CONTI, R. MELLI.

Avangărzile sînt un fenomen tipic al țărilor rămase în urmă din punct de vedere cultural. Efortul lor, deși voit revoluționar, se reduce în general la un extremism polemic. În manifestările futuriste se cere distrugerea orașelor istorice (de exemplu Veneția), și a muzeelor. Se proslăvește orașul nou, conceput ca o imensă mașină în mișcare. Revoluția dorită este în realitate revoluția industrială sau tehnologică, adică o nouă revoluție burgheză. În noua civilizație a mașinilor, intelectualii artiști trebuie să reprezinte impulsul spiritual al „geniului". În spatele scandalului și disprețului pentru burghezie se ascunde, însă, un oportunism inconștient și această contradicție le explică pe toate celelalte. Futuriștii își spun antiromantici și predică o artă expresivă, de „stări sufletești", foarte emotivă. Proslăvesc știința și tehnica, dar le vor intim poetice sau „lirice". Se proclamă socialiști, dar nu se interesează de luptele muncitorești, dimpotrivă, văd în intelectualii de avangardă aristocrația viitorului. Sînt internaționaliști, dar anunță că „geniul italian" va salva cultura mondială. În momentul opțiunii politice, predomină naționalismul: cer războiul, „igiena lumii" și participă la acesta ca voluntari (Boccioni și Sant' Elia, două din cele mai mari talente ale grupului, își pierd viața). Cu toate acestea, după război, mișcarea se dezintegrează, iar unii din cei mai de seamă reprezentanți trec în tabăra opusă, aderă la mișcări anti-futuriste ca „metafizica".

Protagoniștii sînt Balla, Boccioni, Carrà. Balla are gustul experimentării și darul intuiției geniale; de la studiul vibrațiilor luminoase (divizionismul) trece la acela al reprezentării sintetice a mișcării, a ritmurilor dinamice cosmice, independente de obiectul în mișcare. Este un studiu care îl apropie foarte mult de Kandinsky. În scimb, Boccioni se preocupă de precizarea poziției dinamismului plastic și sintetic al futurismului în raport cu cubismul și cu antecedentele sale istorice. Carrà consideră futurismul ca o reînnoire a limbajului formal, care schimbă totul în cadrul „sistemului artelor", dar nu înlătură premisele. Atît unul, cît și celălalt urmăresc, în fond, „să legitimeze" sau să justifice din punct de vedere *istoric* futurismul, Balla voind să-i păstreze un caracter de avangardă deschisă unor probleme mereu noi.

Explicația acestei contradicții se găsește în scrierile teoretice și critice lucide ale lui Boccioni. Pentru a ieși din provincialismul său tradițional, cultura italiană trebuie să se îndepărteze de cea europeană, adică să-și însușească experiența romantismului, impresionismului, cubismului, și în același timp, să le depășească în mod critic. Impresionismul apare ca un progres enorm și ca o limită, cubismul ca un eveniment nu îndeajuns de revoluționar. Boccioni, ca și Delaunay și Duchamp, își dă seama că soluția dialectică propusă de cubism este încă raționalistă, clasică. Independent de francezi, reușește să individueze în mișcarea *fizică* — viteza — factorul de coeziune care permite fuziunea obiectului și a spațiului și, la limită, depășirea dualismului fundamental al culturii tradiționale. Unitatea realului nu trebuie să apară în gîndire printr-un procedeu de argumentare, ci în senzația puternic emoțională a realității. Acțiunea artistului trebuie, deci să se aplice realității, să-i intensifice dinamismul, să o facă mai emoționantă. În ultima perioadă a vieții sale, Boccioni își dă seama că extremismul futurist se va rezolva într-o anumită limită: de cînd Italia este angajată politic într-un război european, ea trebuie să-și găsească locul într-o istorie europeană.

În ultimele sale opere, care nu mai sînt futuriste, el încearcă să găsească o sinteză a impresionismului și expresionismului, pregătind în artă acea unitate europeană care, se spera că va urma să apară din criza războiului.

Der Blaue Reiter

Mișcarea *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), fondată în 1911 de W. Kandinsky, nu este al doilea val nonfigurativ al expresionismului mișcării *Die Brücke*. În cadrul culturii europene a vremii, ea trebuie considerată în raport și în antiteză cu cubismul, căruia îi recunoaște acțiunea de reînnoire, dar îi contestă, ca o limită a acțiunii însăși, baza raționalistă, și implicit, realistă.

427, 430, 585, 586. W. KANDINSKY (1866—1944), părăsise Rusia în 1896. În cadrul *secesiunii* din München, avusese o poziție de frunte ca șef al grupului *La Falange* (1902) și apoi al *Noii asociații a artiștilor* (1909). *Der Blaue Reiter* este o grupare mai restrînsă, fără un program precis, dar cu orientare hotărît spiritualistă. Are scopul de a coordona și de a susține prin expoziții internaționale, alese cu grijă, și prin scrieri teoretice și polemice, toate tendințele care atestă că (așa după cum apreciază Kandinsky) sfera artei se deosebește net de aceea a naturii și că determinarea formelor artistice depinde exclusiv de impulsurile interioare ale subiectului. Ideile artiștilor grupului din München nu sînt revoluționare. În întreaga *secesiune* exista o tendință simbolistă și spiritualistă, care subordona tema figurativă, desfășurării unor armonii coloristice și de cadențe liniare, inspirate adesea din muzică. Posibilitatea unei arte nonfigurative, admisă deja pe plan teoretic, găsea confirmări tot mai multe pe plan istoric. În 1908 un istoric și filosof de artă, W. Worringer, individuase deja *în abstracție* una din cele două mari categorii ale formelor artistice, și anume, aceea proprie civilizațiilor nordice primitive, a căror atitudine față de natura ostilă este de izolare și de apărare.

Cealaltă categorie, *Einfühlung*, sau identificarea cu obiectul (natura), este, în schimb, proprie civilizațiilor clasice, mediteraneene. Un alt cercetător, J. Strzygowsky, pornind de la cercetările lui Riegl asupra ornamentației, încerca să răstoarne (uneori forțînd sensul documentelor) perspectiva tradițională a istoriografiei artei: originea artei nu se afla în culturile clasice, ci în civilizațiile orientale, într-o imensă arie care se întindea din Persia pînă în regiunile arctice. Mișcarea căreia i-a dat viață Kandinsky, rus de origine siberiană, este anticlasică nu numai pentru că neagă artei orice bază naturalistă, ci și pentru că prevede reînnoirea necesară a artei ca victorie a iraționalismului oriental asupra raționalismului artistic occidental, deci, și asupra cubismului, care se prezintă, într-adevăr, ca o revoluție, dar ca o revoluție în cadrul sistemului, și care tinde pînă la urmă, să-l consolideze și să-l generalizeze.

Cine sînt artiștii care fac parte din *Der Blaue Reiter* sau din cercul său? A. JAWLENSKY (1867—1941) este rus, ca și Kandinsky. La Paris se entuziasmează de pictura lui Matisse, cu suprafețele ei largi de culori plate, dar o folosește pentru o simplificare iconografică și o reconsacrare a imaginii care-l readuc înapoi la vechea pictură rusă și la emailurile bizantine, nevenindu-i să creadă că reușise să le demonstreze extraordinara actualitate europeană. A. KUBIN (1877—1959), 311 austriac, este un desenator plin de fantezie (îl ilustrează pe Hoffmann, Poe, Gogol, Kafka). Este, poate, primul care a explorat domeniul fascinant și ambiguu al imaginilor onirice. F. MARC (1880 426 —1916) este mistic și are cultul artei orientale. Pictează numai animale, nu pentru a le studia caracterul, ci deoarece mișcările lor spontane îi dezvăluie o naturalețe originară pe care omul a 425 pierdut-o. A. MACKE (1887—1914) este un vizual pur, aflat în relații directe cu Delaunay și cu futurismul, un artist care consideră cubismul ca un pas înapoi, o reîntoarcere la ordinea clasică, abia disimulată sub intenții de reînnoire.

Singurul artist de talia lui Kandinsky este
428, PAUL KLEE (1879—1940), de origine elvețian.
429, Concepția sa despre artă, deși într-un anumit sens
481, se integrează celei a lui Kandinsky, prezintă în
587— realitate, cealaltă față a ei. Au totuși un principiu
590. comun, pe care astăzi l-am putea enunța în termenii unui structuralism lingvistic, ceea ce-i dovedește actualitatea. Categoria „semnificantului" este cu mult mai extinsă și mai adecvată realității, existenței, decît categoria „raționalului". Cu alte cuvinte, semnele corespunzătoare semnificatului dat, adică limbajele reprezentative, ale căror forme sînt logic legate de obiecte, sînt semne stinse, deoarece comunicarea lor este *mijlocită* de obiectele experienței comune (natura). Comunicarea estetică vrea să fie, în schimb, o comunicare *intersubiectivă*, care merge direct de la om la om, fără intermediul obiectului sau al naturii.

În studiul *Despre spiritualitate în artă* (1910), Kandinsky arată că fiecare formă are un conținut propriu, intrinsec, nu este un conținut obiectiv sau de cunoaștere (ca acela prin care se cunoaște și se reprezintă spațiul prin forme geometrice), ci un conținut forță, o capacitate de a acționa ca stimul psihologic. Un triunghi provoacă mișcări spirituale diferite de cele provocate de un cerc. Primul dă sentimentul a ceva care tinde spre înălțimi, al doilea de ceva finit. Oricare ar fi originea a ceea ce am putea numi *conținutul semantic* al formelor, artistul se servește de ele ca de clapele unui pian, care atinse „fac să vibreze sufletul uman". Evident, culorile sînt forme ca triunghiul sau cercul. Galbenul are un conținut semantic diferit de al albastrului. Conținutul semantic al unei forme se schimbă după culoarea cu care este combinată (și reciproc). „Culorile intense sînt mai evidente atunci cînd sînt subliniate de forme ascuțite (de exemplu galbenul dintr-un triunghi). Culorile grave sînt întărite de formele rotunde (de exemplu albastrul cercului)". Desigur, nu s-a spus că proprietățile unei culori și ale unei forme trebuie să se întărească una pe cealaltă: pictorul se poate folosi atît de scări descendente, cît și

de scări ascendente. Posibilitățile de combinare sînt infinite. Forma nu este semnificantă numai pentru că are, ci și pentru că-și *asumă* un semnificat. Ea nu devine însă semnificantă decît în conștiința care o recepționează, după cum o comunicare nu se impune, dacă nu este recepționată.

În prima expoziție a mișcării *Der Blaue Reiter* (1911) se aduce un omagiu lui H. Rousseau, mort cu un an în urmă. Singurul francez în viață este Delaunay. Sînt alegeri semnificative. Rousseau este artistul care a știut să facă abstracție de întreg aparatul tradițional reprezentativ, reducînd la zero problema comunicării prin imagini. Delaunay este artistul care acceptă spiritul revoluționar al cubismului, dar respinge, ca fiind contradictoriu, raționalismul „cartesian" al fanteziei sale analitice.

Pentru Kandinsky „spiritul" nu este cîtuși de puțin „idealul" simboliștilor, iar simbolul este și el o formă căreia îi corespunde un semnificat dat care trebuie respins. „Spiritualul" este non-raționalul. Non-raționalul este totalitatea existenței în care realitatea psihică nu este deosebită de realitatea fizică. Semnul nu există dinainte ca o literă în alfabet. Este ceva ce se naște din impulsul profund al artistului, inseparabil de gestul care îl trasează. În prima perioadă nonfigurativă, Kandinsky reacționează cu hotărîre, atît față de cadențele ritmate liniare și cromatice ale *secesiunii*, cît și față de descompunerea analitică a cubismului după coordonate geometrice. Pare că se reîntoarce la primul stadiu al grafismului infantil, la faza pe care psihologii o numesc „a mîzgăliturilor". De fapt, chiar în cadrul mișcării *Der Blaue Reiter* se radicalizează difuza cerință a „primitivismului", identificat cu starea de *tabula rasa* a primei copilării. Kandinsky vrea să se întoarcă, evident, la stadiul inițial al unei intenționalități pure sau al unei voințe expresive, care nu se sprijină încă pe nici o experiență vizuală și de limbaj. *Improvizații* (titlul însuși este semnificativ) se prezintă ca mișcări de semne asociate fără nici un suport structural, fără nici o ordine aparentă. În aceeași pictură există semne de natu-

ră diferită, imposibil de combinat într-o imagine coerentă din punct de vedere morfologic și sintactic: puncte, virgule, zig-zaguri, curbe, drepte, pete, nori de culoare. De la unele din acestea se poate recupera, eventual, originea unei îndepărtate experiențe a realității. De exemplu, un semn ondulat poate avea mișcarea ritmică a unui cal în fugă. Dar acel semn care derivă din mișcarea unui cal în fugă nu servește, cîtuși de puțin, la reprezentarea unui cal în fugă. Din realitatea în care este cufundat, pictorul nu a recepționat și nu a reținut decît imagini labile, fragmente, incoerente, nu de obiecte definite, ci de lucruri care stau pe loc sau se mișcă, ascuțite sau rotunde, filiforme sau alungite. Aceste impresii nu servesc la recunoașterea obiectelor, și cu atît mai puțin, la la reprezentarea lor. Ceea ce *interesează* este subiectul a cărui existență este alcătuită și ea din stagnări și mișcări, din tensiuni și destinderi și care se realizează într-un mediu realizat la rîndul său din opriri și mișcări, din tensiuni și destinderi. Este tocmai condiția esențială descrisă de Worringer drept tipică pentru „primitiv". Acesta primește din realitate numai imagini perceptive „labile și incoerente" din care, cu greu și ipotetic, deduce anumite „imagini conceptuale", ce i-ar putea folosi eventual pentru a se orienta într-o „lume de fenomene", care rămîne, cu toate acestea, agitată, haotică, necunoscută. Între o realitate neobiectivizată și individul care nu este încă subiectivizat, există o contopire absolută, o continuitate de-a dreptul biologică. La acest nivel, unde nimic nu poate fi deosebit și obiectivizat, o impresie vizuală se traduce imediat în stimul motric; un stimul de care ne eliberăm *reacționînd* sau *exprimînd*, adică, traducînd mișcarea interioară în semne vizibile. Tendința de a face din pictură expresia unei activități subiective era deja răspîndită în cadrul mișcării *Art Nouveau*, în expresionism, în futurism. Boccioni susținea că un tablou nu este decît expresia unei „stări sufletești". Kandinsky merge mult mai departe de episodul psihic. El atinge fondul condiției primare a ființei, aceea în

care existența nu este considerată ca *a ști să fii*, ci *a vrea să fii*. Care este atunci semnificatul unui tablou? Este oare un simplu *test* psihologic, lipsit de valoare estetică? Este ușor de observat că într-o pictură de Kandinsky imaginea apare dezordonată, dar nu confuză, lipsită de logică, nesemnificativă. Fără îndoială, expresia grafică a condiției primare și esențiale a existenței este un mod de a fi conștient de ea. Devine, astfel, conștient de o întreagă realitate, care scapă conștiinței înțeleasă ca ordonare rațională a fenomenelor. Este categoria *semnificantului*, infinit mai extinsă decît categoria *semnificatului*, adică a naturii. Arta este, deci, conștiința a ceva de care nu putem fi conștienți în alt mod. Nu încape nici o îndoială că ea extinde experiența pe care o are omul despre realitate și că îi deschide noi posibilități și modalități de acțiune. Dar de care lucru anume ne face conștienți conștiința care se realizează în operația artistică? De fenomen, ca fenomen. Conștiința „rațională" își asumă fenomenul ca *valoare* dar, în același timp îl pierde ca fenomen. Ultimul scop al lui Kandinsky este acela de a aduce în conștiință fenomenul ca atare, de a-l introduce în conștiință. Și deoarece fenomenul este existență, ceea ce se transmite și se introduce în conștiință este existența însăși. Aceasta, nu alta, este funcția de neînlocuit a artei.

Este și o funcție socială. Dacă arta este comunicare — și nu există comunicare dacă nu există și un beneficiar al ei — o operă de artă *funcționează* numai dacă izbește o conștiință. Este un alt motiv de divergență față de cubism. Un tablou cubist are o funcție în sine, perfectă și exemplară, este un *model* de comportament pe care privitorul îl poate imita doar încercînd să repete operația „rațională" înfăptuită de artist asupra realității. Un tablou de Kandinsky este numai o mîzgălitură de neînțeles și fără sens pînă cînd nu ia contact cu țesutul viu al existenței „beneficiarului" și nu îi comunică propriul său impuls de mișcare. Nu este un model ci un *stimul*. Nu de dragul experimentării, în 1910, Kandinsky renunță la toate

mijloacele și sistemele de reprezentare de care se servise în activitatea sa figurativă precedentă. Este clar că intenționează să se pună în situația aceluia care nu știe nimic de expedientele și procedeele artei, și nu posedă *codul* ei. Tabloul nu este o transmitere de știri, ci o transmitere de forțe. Este existența artistului, care se leagă direct cu aceea a altora. Pictura lui Kandinsky dintre 1910 și 1920 nu solicită decît o oarecare dexteritate a ochiului și mîinii, o capacitate de a face mișcarea justă fără să eziți și fără să te pierzi. Nu sînt acestea oare calitățile pe care munca industrială le dezvoltă, sau ar trebui să le dezvolte în individ? Conștiința căreia Kandinsky îi adresează stimulii săi vizuali nu este o conștiință absolută sau abstractă, ci conștiința tipică a omului modern, și această conștiință nu se reflectă asupra acțiunii, ci este ea însăși acțiune conștientă. Se ajunge astfel, la concluzia că descoperirea senzațională a lui Kandinsky constă în a elimina arta ca disciplină sau doctrină instituționalizată, istorică, și în a-i substitui pura *operație estetică*, modul estetic ca mod de a exista și de a acționa.

427 Perioada ciclului *Improvizații* este considerată adesea ca cea mai liber și fericit creatoare din opera lui Kandinsky, iar perioada următoare, de profesorat la *Bauhaus*, ca o perioadă de cotitură în care artistul renunță să producă semnul în stare embrionară și recurge la morfeme ușor de recunoscut cum sînt cercurile, triunghiurile, liniile drepte, curbele, spiralele. Este obișnuita prejudecată romantică potrivit căreia acolo unde nu este ordine, nu există artă. Acea cercetare geometrică poate fi desigur favorizată și de dorința de ordine și de claritate care a cuprins întreaga artă europeană din perioada următoare primului război mondial, dar constituie, totuși, dezvoltarea necesară poeticii din *Improvizații*. De la faza de *tabula rasa*, în care nu există încă formă, nici imagine, ci numai o mișcare vie de embrioni de semne, Kandinsky trece la considerarea unei faze mai înaintate în care conștiința este deja plină de simboluri formale care, fără îndoială, și-au pierdut semnificația lor

originară, dar tocmai de aceea rămîn *semnificante*. Problematica lui Kandinsky devine mereu mai specific lingvistică. Nu se creează un limbaj din nimic, ori de cîte ori ai ceva de spus, dar structura limbajului se schimbă continuu, deoarece cuvintele vechi, devenite acum inexpresive, sînt reluate în fluxul existenței. Triunghiurile, cercurile, liniile drepte și curbe, spiralele, sînt „imagini conceptuale" care redevin fenomene în măsura în care sînt materializate într-o *anume mărime, culoare, punct* al tabloului, *raport* cu alte semne. În felul acesta un limbaj general sau comun, social, redevine individual și specific, iar marile simboluri sau teme ale existenței se traduc în „prezentul" fenomen al acesteia.

Și pentru Klee, ca și pentru Kandinsky arta este operație estetică, iar aceasta este comunicare intersubiectivă, cu o funcție formativă sau educativă precisă. S-ar putea spune că întreaga operă a lui Klee este inspirată, chiar și în aspectele sale evident ludice, de ideea educației estetice ca educația pentru libertate, propovăduită de acel mare romantic care a fost Schiller. Și pentru Klee recurgerea la desenele copilăriei care documentează primele manifestări ale unei autoeducații estetice, este fundamentală. Dar starea primei copilării, nu este, cîtuși de puțin, o stare de primitivism absolut, de lipsă de experiență. Asupra fiecărei noi vieți multe vieți trecute și-au lăsat amprenta experiențelor. Klee a fost, cu siguranță, primul care a pătruns în acel domeniu nelimitat al incoștientului, pe care Freud și Jung începuseră de puțin timp să-l cerceteze. Un domeniu în care nimic nu este redat ca reprezentare sau concept, totul se exprimă prin imagini și semne. Luată în complexitatea ei (o complexitate care este mai curînd o *continuitate* — mii de picturi mici în ulei, acuarelă, tempera și o infinitate de desene, schițe, gravuri), opera lui Klee este un fel de jurnal al propriei sale vieți interioare, profunde. Nu se preocupă de nimic din ceea ce a rămas în stare de impuls sau motiv și nu s-a tradus drept cauză a unor efecte determinate. În acest sens, Klee poate fi

considerat, în pictură, paralela lui Joyce: ca și frazele și cuvintele lui Joyce, la Klee, imaginile se descompun, se recompun și se combină după legături ilogice și asintactice, dar vitale și sensibile ca niște ligamente nervoase.

O mare influență asupra formației sale ca și asupra aceleia a lui Macke cu care a fost bun prieten, a avut-o Delaunay prin structura imaginii, bazată pe legea optică a contrastelor simultane. Klee l-a admirat întotdeauna pe Picasso, atît de îndepărtat de temperamentul său, pentru extraordinara sa capacitate de a explica imaginea, de a face din ea un lucru viu în spațiul vieții. Interesul pentru optica cromatică ca și pentru tehnicile artei, nu este, cîtuși de puțin, în contrast cu concepția fermă a lui Klee, ca și a lui Kandinsky, despre subiectivitatea absolută a artei. Scopul său nu este de a reprezenta, ci de a vizualiza, iar vizualizarea urmează legile percepției. Se poate reprezenta doar ceva care are deja o formă în lumea exterioară sau în imaginația artistului; se vizualizează, însă, ceva, care mai înainte de a fi vizualizat, nu avea o existență fenomenală. Pentru Klee operația artistică este asemănătoare aceleia a cercetătorului, care, recurgînd la anumite mijloace tehnice, *face vizibile* (dar nu reprezintă) microorganismele cu siguranță existente, dar care nu ar fi altfel vizibile. Klee acționează asupra microorganismelor care populează domeniile profunde ale memoriei inconștiente, iar ele încep să existe ca fenomene numai în clipa în care sînt dezvăluite. Ceea ce le scoate la lumină, totuși, nu este o introspecție pătrunzătoare, ci operația artistică, mișcările precaute ale ochiului, ale brațului, ale mîinii, ale întregii ființe a artistului care devine sensibilă la impulsurile ce vin din profunzime. Dacă studiază și practică toate tehniciile, nu o face pentru a dispune de mijloace mai eficiente de relevare și de transcriere, ci pentru a putea administra imaginii care încheagă, materia cea mai potrivită pentru a o face reală. Această legătură intrinsecă, aproape fizică, a imaginii cu realitatea vieții trăite, explică modul în care Klee a putut să se dedice cu

atît zel învățămîntului în cadrul *Bauhaus*-ului (1920—1931), o școală care urmărea să angajeze arta în soluționarea problemelor concrete, practice, ale vieții sociale și, mai ales, să facă din educația estetică axa sistemului educativ al unei societăți democrate. În *Bauhaus*, el transformă poetica sa în teorie, iar teoria în metodă didactică. Structura formei nu poate fi altceva decît procesul formării ei (*Gestaltung*). Concepția sa despre spațiu, ca ambianță psihico-fizică a existenței, legată intim de persoane și lucruri, se suprapune ușor, fără a-l tulbura, spațiului riguros geometric al arhitecturii „raționale". Ce altceva este geometria, ce altceva este perspectiva, decît structuri mintale, fragile, care se urzesc în spațiul experienței sau al vieții? Sferele luminoase cu care tehnicienii *Bauhaus*-ului conturbă sistemele tradiționale (și, în fond, naturaliste) ale luminatului interioarelor au precedentul lor, poate, modelul lor, în anumite forme care, în picturile lui Klee exaltau luminozitatea culorilor. Cel mai lucid *designer* al *Bauhaus*-ului, Breuer, datorează în bună parte sugestiilor lui Klee, faimoasa invenție a scaunului din tub de oțel cromat: construcție rarefiată, filiformă, de linii în tensiune, care se urzește în spațiu în loc să-l ocupe, însuflețește ambianța cu agilitatea ritmului său grafic, înlocuiește consistența masivă a obiectului cu cvasi-imaterialitatea imaginii.

Avangarda rusă

Dintre toate curentele de avangardă animate de crezuri revoluționare, acela care se dezvoltă în Rusia în primii treizeci de ani ai secolului, odată cu *reionismul*, *suprematismul* și *constructivismul*, este singurul care se inserează într-un proces revoluționar concret și consideră funcția socială a artei drept funcție politică.

În primul deceniu, o tendință modernistă însuflețită însoțește revolta intelectualilor împotriva regimului țarist, anacronic. Este o mișcare centri-

fugă și centripetă. Dezvoltarea industrială, datorată în mare parte capitalului străin, determină, pe de o parte, gravitația crescîndă spre cultura occidentală, îndeosebi spre cea franceză, iar pe de altă parte, neputînd să se lipsească de concursul muncitorilor, trezește interesul intelectualilor pentru popor, pentru tradițiile sale, pentru capacitatea sa creatoare înnăscută. Toți marii artiști ruși (Kandinsky, Malevici, Pevsner, Gabo, Tatlin, Chagall — și se poate adăuga românul Brâncuși) debutează în sens *poporanist*, apropiindu-se astfel de patrimoniul iconografic și stilistic al vechii arte slave. Înseși curentele modernismului occidental capătă o vagă tentă ideologică: pentru simplul fapt că sînt europene și moderne dobîndesc un accent de protest.

Cel de al doilea deceniu reprezintă epoca mișcărilor organizate; prima este *reionismul* (1913) în fruntea căreia s-a aflat LARIONOV (1881—
433, 434. 1964) și GONCEAROVA (1881—1962). În „manifest", mișcarea este prezentată ca „o sinteză a cubismului, futurismului și orfismului". Larionov tinde să construiască un spațiu fără obiecte, un spațiu absolut, format numai din mișcare și lumină, un ritm dinamic de raze interferente, care se descompun în culorile prismei. În viziunea sa prevalează motivul „orfic", dar cu un accent sublimator și simbolist, în timp ce la Goncearova prevalează motivul „futurist" al dinamismului mașinist, al mecanismului pulsant al vitezei ca sinteză între corpuri și spațiu.

435—437. K. MALEVICI (1878—1935) întreprinde o cercetare metodică asupra structurii funcționale a imaginii. Il studiază pe Cézanne și pe Picasso (perioada neagră și analitică) în esența faptelor formale. În vechile icoane ruse el nu mai caută filonul autentic al unui *ethos* popular, ci cu rigoare deosebită, rădăcina semantică, semnificația primară a simbolurilor și semnelor expresive. De la perioada *cubistă — futuristă* (1911) în care tabloul rezultă din combinația modulelor geometrice formale, el ajunge, în 1913, la formularea poeticii suprematismului: identitate de idee și percepție,

fenomenalizare a spațiului într-un simbol geometric, abstracție absolută.

Începînd din 1915, suprematismul lui Malevici și constructivismul lui TATLIN (1885—1953) 439.
sînt cele două mari curente ale artei progresiste ruse. Amîndouă se încadrează în vasta mișcare a avangărzii ideologice și revoluționare, condusă de poetul Maiakovski și susținută oficial de comisarul pentru învățămînt în guvernul lui Lenin — Lunaciarski. Malevici este un teoretician. El nu se preocupă de glorificarea și de propaganda idealurilor revoluționare, ci de formarea culturală, riguroasă a generațiilor, care vor avea sarcina să construiască socialismul. În felul acesta, el își traduce crezul teoretic într-un program didactic, care consideră educația estetică sau formală ca parte componentă a culturii proletare. Programul, care nu va fi urmat în Rusia, va fi folosit, în schimb, în Germania pentru constituirea metodei didactice a *Bauhaus*-ului.

Formația lui Tatlin nu este cu mult diferită de aceea a lui Malevici, dar el are un program precis de acțiune politică. Orice deosebire dintre arte, trebuie să fie eliminată, ca rămășiță a unei ierarhii de clasă. Pictura și sculptura sînt și ele tipuri de *construcție* (și nu de reprezentare) și trebuie deci, să se servească de aceleași materiale și de aceleași procedee tehnice ca arhitectura, care, la rîndul ei, trebuie să fie totodată, funcțională și vizuală, adică să vizualizeze funcția. Nu mai există arte majore și minore. Ca formă vizibilă, un scaun nu este cu nimic diferit de o sculptură; sculptura trebuie să fie funcțională ca și un scaun. Arta trebuie să aibă o funcție precisă în desfășurarea revoluției. Avîntul revoluționar potențează capacitățile inventive, care dau un sens creator revoluției. Poporului trebuie să i se dea și senzația vizuală a revoluției în acțiune, a schimbării tuturor lucrurilor, începînd cu coordonatele spațiului și timpului. Artiștii devin regizorii geniali ai „spectacolului" entuziasmant al revoluției. Ei sînt aceia care organizează serbările populare, manifestările, parăzile, reprezentațiile teatrale.

Însărcinat să studieze *Monumentul dedicat celei
439 *de a Treia Internaționale* (1919) Tatlin proiectează
Turnul Eiffel proletar: o spirală uriașă de rețea de sîrmă metalică ce se rotește în jurul ei și care funcționează ca un emițător de informații și semnale. Orașul sovietic trebuie să aibă o nouă structură și o nouă înfățișare. Arta care nu mai poate fi *reprezentativă*, nemaiavînd de prezentat valori instituționalizate, va fi în schimb, *informativă*, va vizualiza, clipă de clipă, istoria în curs de realizare, va stabili un circuit de *comunicare* între membrii comunității. Este o intuiție profetică, ce va fi reluată numai după mulți ani, dar nu în cadrul unei revoluții în acțiune, ci în acela al unei societăți neocapitaliste, sau de consum. Kandinsky,
591, A. PEVSNER (1886—1962) și fratele său NAUM
594, 592, GABO (n. 1890), CHAGALL (n. 1889), care se
593. 611, bucurau deja de o faimă europeană, dar se întor-
612. seseră în Rusia din cauza războiului, participă și
ei la acțiunea culturală revoluționară. Kandinsky își va asuma sarcina să organizeze o rețea de muzee pentru instruirea artistică a poporului, iar cei doi frați Pevsner se vor alătura mișcării constructiviste. Chagall va întemeia o academie deschisă tuturor tendințelor noi, va picta decoruri și va face scenografie pentru Teatrul evreiesc din Moscova.

După victoria asupra armatelor albe, Uniunea Sovietică începe un vast program de reconstrucție economică și socială. În domeniul creației artistice se conturează însă un dezacord, care va avea drept consecință întoarcerea lui Kandinsky, Chagall, Pevsner și Gabo în Europa occidentală. Pentru ei, ca și pentru Malevici, funcția artistului trebuie să fie esențial spirituală, educativă, instrumentele lui fiind școala și muzeul. Pentru constructiviști, acțiunea artistică este o acțiune de conducere și se explică, în special, în planificarea urbanistică, în proiectarea arhitectonică, în desenul industrial.
440. Ca artiști, atît A. RODCENKO (n. 1891), teore-
ticianul marxist al constructivismului, cît și EL.
441. LISSITZKI, graficianul pentru care teoria formei
este teoria comunicării vizuale, țin cont în mare măsură de rigoarea formală suprematistă. Pe planul acțiunii cultural-politice ei vor să demonstreze că nu poate exista nici o contradicție între operația estetică și tehnologia industrială, într-un sistem în care industria nu este încătușată de suprastructura capitalistă. Tehnicile industriale, nu numai că vor putea oferi posibilități nelimitate spiritului inventiv al artiștilor, dar vor constitui, deopotrivă, și aparatul funcțional prin intermediul căruia impulsul creator al artei intră în cercul vieții sociale. În consecință, societatea va stimula forța de creație a producției. Arta industrială va deveni astfel, noua și adevărata *artă populară*. Ea nu va mai fi expresia timidă a unei clase inferioare din punct de vedere cultural, ci semnul vitalității interne a unei societăți care se formează și se transformă în condiții de libertate democratică absolută.

Situația în Italia

Arhitectura. Manifestul arhitecturii futuriste lansat de Sant'Elia (1888—1916), nu a avut și nu putea avea consecințe. Industria în Italia de nord era în plină dezvoltare. Prima fabrică modernă
este FIAT, la Torino, construită de MATTÉ TRUC- 442
CO (1869—1934). Problema locuințelor muncitorești era practic ignorată pretutindeni. În orașe, specula imobiliară, protejată de birocrația guvernamentală și municipală, era în floare. Cînd începe să se accentueze presiunea revendicărilor sociale, răspunsul claselor conducătoare este un regim de represiune polițienească: fascismul. Deoarece inițiativa edilitară se afla în mare parte în mîinile puterii politice, istoria arhitecturii moderne italiene este istoria raporturilor sale cu regimul fascist. Această istorie are două perioade: prima are un caracter de compromis, a doua de luptă.
În 1926 se formează *Grupul 7* (FIGINI, FRETTE, 443
LARCO, LIBERA, POLLINI, RAVA, TERRAGNI), care se transformă apoi, lărgindu-se, în M. I. A. R. (Mișcarea italiană pentru arhitectură rațională). Sufletul mișcării este Libera. La început

atitudinea regimului nu este hotărît ostilă. Arhitec-
444, 445. tul său oficial, M. PIACENTINI, adoptă o politică de compromis: nu dezavuează tendința modernă, deoarece regimul este aparent pentru „întinerirea" culturii, dar în fond, sprijină tradiționalismul meșteșugarilor.

În climatul de compromis, mișcarea modernă reușește, totuși, să obțină cîteva succese: *Gara din Florența* (realizată de un grup de tineri, printre care MICHELUCCI — șeful grupului — și GAMBERINI) este o bătălie cîștigată într-un război virtualmente pierdut. Politica lui Piacentini este insinuantă: urmărește să dezagrege mișcarea modernă și să reducă problema la o chestiune de opțiuni formale (arcuri și coloane, sau beton armat). Triumful compromisului lui Piacentini este *Orașul universitar* din Roma (1936). Aici există clădiri în stil monumental și în stil modern, ceea ce nu este grav. Grav este, însă, modul fals de tratare urbanistică, ce nu ține seamă de faptul că universitatea este un organism social.

Dacă de la fascism nu ne putem aștepta la o interpretare democratică a funcției școlii, nu ne putem aștepta, cu atît mai puțin, la o interpretare democratică a funcției orașului. Au fost luate chiar prea multe inițiative: reforma orașelor vechi, întemeierea de orașe noi. Aici se adîncește contrastul. Pentru arhitecții „oficiali", intervenția modernă asupra orașului vechi constă în general în „demolarea" centrelor istorice, în îndepărtarea păturilor sărace din inima orașelor, pentru a le izola în barăcile infecte de la periferie. „Înfățișarea monumentală" sau „imperială" era un pretext: a-i scoate pe oamenii săraci din centrul urban însemna a lăsa disponibile pentru speculă terenurile cele mai scumpe. Dimpotrivă, dezvoltarea unei urbanistici moderne însemna sacrificarea exploatării speculative, în favoarea funcției urbane, reformarea structurii de clasă a comunității, deci, înfruntarea tuturor acelor probleme sociale pe care regimul, care apăra interesele burgheziei conservatoare, le considera periculoase pentru ordinea statului. Faza de luptă are drept protagoniști un

critic, *E. Persico* (1900—1936) și un arhitect, G.
PAGANO (1896—1945). Fructul colaborării lor 448
a fost revista „Casabella". Persico avea idei clare și în politică. Știa că arhitectura modernă europeană pornea de la premise ideologice și de la o tematică socială la care nu se putea renunța, că dincolo de ele și de problematica urbanistică ce urma, aceasta nu ar fi fost nici rațională, nici democrată, nici internațională. Pagano era un polemist curajos și impetuos, chiar dacă, la început, și-a făcut iluzii că ar putea convinge regimul să adopte o politică urbanistică mai deschisă (apoi, deziluzionat, a trecut la antifascismul militant și în Rezistență; a murit într-un lagăr de exterminare german). Avînd o importantă funcție de informare critică, revista „Casabella" a împiedicat izolarea arhitecților progresiști italieni menținînd vie dezbaterea asupra marilor probleme ale arhitecturii mondiale. În jurul acestui nucleu se adună, mai ales la Milano, arhitecții tineri cu tendințe progresiste. Printre altele ei studiază un plan urbanistic al orașului Milano, care, de bună seamă, nu avea nici o șansă de a fi luat în considerare de către autoritățile vremii, dar care demonstrează că, în ciuda directivelor regimului, cei mai buni arhitecți italieni au fost conștienți de imposibilitatea de a pune problema arhitecturii în afara unei programări urbanistice mai vaste. Unii dintre acești
tineri ca F. ALBINI (n. 1905), I. GARDELLA 450, 848,
(n. 1905) și E. ROGERS (1909—1969) vor de- 447, 849
veni protagoniștii reconstrucției după cel de al doilea război mondial.

Opera lui G. TERRAGNI (1904—1942) pare 598, 599,
să conteste această interpretare a situației arhitec- 601.
turii italiene din timpul fascismului, dar de fapt o confirmă. Terragni nu avea interese ideologice. El a proiectat și realizat edificii din însărcinarea regimului. Cu toate acestea, a fost în mod incontestabil cel mai mare arhitect italian în deceniul premergător războiului. Nu a făcut concesii prostului gust al arhitecturii oficiale, nu și-a ascuns credința în maeștrii raționalismului european. Pentru un moment își făcuse iluzia că fascismul ar

constitui o forță revoluționară. Acest fapt este atestat de interesul său pentru experiențele constructivismului sovietic. Poate se simțea moștenitorul lui Sant' Elia (născut și el la Como) și spera într-un al doilea futurism. Dar rigoarea puristă a cercetării sale formale nu era numai o cotitură, ci și o resemnare la programul minim. Ca și pentru Pagano și alți arhitecți tineri, obiectivul său suprem era o arhitectură internațională europeană. Dar dacă pentru Pagano era vorba, în fond, de a surmonta o frontieră, care din nenorocire nu se putea desființa, pentru Terragni singura cale era aceea de a dezvolta o conștiință internațională sau europeană din însuși interiorul conștiinței sale, sau mai precis, din problematica națională. Nu era o problemă de proporționare, ci de maturație. Aceasta, și nu alta, era „problema italiană".

Pictura și sculptura. La sfîrșitul războiului futurismul era în criză: Sant'Elia și Boccioni (care în ultimele sale opere din 1916 abandonase futurismul) muriseră. Severini se încadrează în mod stabil în școala post-cubistă franceză. Carrà, Soffici și alții trecuseră în opoziție. Cu toate acestea, ciclul avangărzii futuriste nu se încheiase. Succesul constructivismului rus căruia Marinetti se lăuda că i-a fost „naș", întreține, în generala „chemare la ordine", speranțele nostalgicilor din avangardă. Este adevărat că avangarda rusă era favorizată de climatul fierbinte al Revoluției din Octombrie. Dar și fascismul, abia ajuns la putere, se proclama revoluționar, iar Marinetti era entuziasmat. Nu surprinde deci, faptul, că unii tineri, după ce au așteptat în zadar de la război o renovare în sens european a culturii italiene, au crezut că ar putea să redea viață futurismului, mergînd pe urmele „revoluției fasciste". Deoarece vocația fascismului era reacționară, aprecierea politică era greșită. Opțiunea culturală era însă justă.

La Torino, cel mai mare oraș industrial al Italiei se formează un mic grup neofuturist în fruntea căruia se află L. C. FILLIA (1904—1936), MINO ROSSO (1904—1963), N. DIULGHEROFF (n. 1901). Fillia, mai mult critic decît pictor, își dă seama că legătura cu cultura europeană trebuie să fie căutată dincolo de răspîndirea scontată a impresionismului și expresionismului. Rosso, sculptor, se alătură dinamismului plastic al lui Duchamp-Villon, Diulgheroff, un bulgar care se formase în Germania, servesc drept punct de legătură cu avangarda rusă. El este și arhitect aflat în raporturi cu Pagano și cu proaspăta mișcare italiană a arhitecturii raționale. Viața scurtă, ponderea culturală slabă a neofuturismului se explică și prin opoziția păturii culturale din Torino, care era antifascistă în sens idealist-crocean prin Gobetti, sau în sens marxist prin Gramsci. Totuși, cauza esențială este lipsa de mișcări ideologice care privează de elan neoavangarda din Torino: un avion fără motor nu poate fi făcut să zboare. Carența ideologică se repercutează asupra preferințelor istorice, superficiale și incerte, dictate, mai ales, de intoleranța față de poeticile inerte caracteristice *Metafizicii* și mișcării *Valori Plastici*, și, deci, de poziția împotriva „provincialismului" situației artistice italiene. Cu toate acestea, neofuturiștii au fost singurii în stare să înțeleagă faptul că dezvoltarea unei arte moderne italiene trebuia să pornească în mod imperios de la futurism și de la criza sa ale cărei cauze le individuau în emfaza neoromantică și în istorism, care în ultima vreme îl făcuse pe Boccioni să se îndepărteze de propriul său program pentru a încerca o sinteză europeană între impresionismul cézannian și expresionism.

În ceea ce privește partea sa negativă, aprecierea era exactă: mai mult decît a relansa futurismul „eroic", era necesar ca el să fie radicalizat, să i se stingă avînturile polemice și romantice, pretenția de a fi „calea italiană" a artei moderne. În concluzie, Boccioni trebuia ocolit. Ceea ce nu înțelegeau era faptul că, ocolindu-l pe Boccioni, trebuia să se recunoască în pictura lui Balla primul început al unei noi structuri a formei, și deci, calea unei legături directe cu avangărzile istorice europene. O recunoscuseră de multă vreme alți doi

artişti: F. DEPERO (1892—1960) şi E. PRAM-
424. POLINI, care aderaseră la futurism cînd acesta
459. era în plină desfăşurare, respectiv în 1913 şi 1912.
Atît unul, cît şi celălalt, iau de la început o poziţie de rezervă critică faţă de hotărîrea lui Boccioni de a reface istoria şi recunosc în Balla pionierul unei cercetări aprofundate asupra genezei şi structurii funcţionale a formei. Depero o duce mai departe, aproape în tăcere, analitic, determinînd şi clarificînd firele, care direct sau nu, legau futurismul de curentele eterodoxe, necartesiene ale cubismului, mai ales, de Duchamp. În schimb, Prampolini intră în contact direct cu grupurile progresiste franceze şi germane, îşi îndreaptă cercetările în sens net experimental, şi este singurul care împinge la maximum, în mijlocul indiferenţei generale, procesul de aducere la zi a culturii artistice italiene din perioada interbelică şi cea imediat următoare. Astfel, închis în laboratorul său ca şi Prampolini, Depero cu dorinţa de a avea o informaţie completă şi de primă mînă, ajunge să presimtă criza iminentă a obiectului artistic tradiţional: tabloul. Nu numai că se angajează în cercetări structurale şi materiale, dar se interesează activ şi de problema fundamentală a teatrului ca
artă dinamică, sprijinind în felul acesta, acţiunea
422, 423. generoasă a lui A. G. BRAGAGLIA, pentru un
teatru italian de avangardă.

Acestei supravieţuiri latente, şerpuitoare a motivărilor futuriste profunde, într-o cultură care le nega, i se datorează formarea, între 1930 şi 1940, a unei prime tendinţe angajate nonfigurative. Mişcarea se desfăşoară la Milano (care smulsese oraşului Torino primatul industrial şi se impusese ca singurul oraş modern din Italia) în strînsă legătură cu mişcarea pentru arhitectură raţională. Din grupul primilor „abstracţionişti" italieni fac
458, parte: L. FONTANA (1899—1968), A. SOLDATI
886, 888. (1896—1953), M. RADICE (n. 1900), M. REG-
459, 600, GIANI (n. 1897), M. RHO (1901—1957), O.
602. LICINI (1894—1958), F. MELOTTI (n. 1901).
462. 461. Nu au un program bine definit. Mai mult încă, în
456. 455, loc să se opună polemic italienismului generic al

curentului dominant, *Novecento*, se izolează de 585, 641,
el, îl ignoră. Ei simt că există o *problemă italiană*, 642.
care nu constă, însă, în redarea vigorii „vechilor 457, 795.
tradiţii", nici în importarea clandestină a unei culturi europene, ci mai curînd în rezolvarea contradicţiilor interne care izolează cultura artistică italiană de cea europeană. În felul acesta, ei urmăresc să resoarbă în mod critic (şi nu eclectic) futurismul şi metafizica, şi să ajungă la o *funcţionalitate poetică*, la o comunicare lirică de concepte spaţiale. Operaţia reuşeşte: grupul „abstracţioniştilor milanezi", neglijat şi ignorat la timpul său, a constituit una din principalele premise ale artei italiene după cel de al doilea război mondial.

École de Paris

Misiunea istorică a avangărzii a fost absorbită şi „normalizată" de *Bauhaus*, care transformă elanurile revoluţionare în procese metodologice, în programare şi proiectare. Punctele principale ale programului erau: 1) reducerea artei la un mijloc al experienţei estetice colective; 2) reducerea tehnicilor fiecărei arte la unitatea metodologică a proiectării; 3) integrarea calităţilor estetice în toate produsele industriale, înţelese ca agenţi ai comunicării şi educaţiei socialiste; 4) organizarea educaţiei estetice colective prin intermediul şcolii; 5) folosirea şi angajarea totală a artiştilor în aparatul educativ-şcolar. Numai în aceste condiţii arta ar fi putut continua să producă experienţa estetică şi aceasta, la rîndul ei, să constituie o componentă culturală a societăţii industriale.

La această propunere de socializare a artei, majoritatea artiştilor europeni a răspuns negativ. Pînă şi olandezii din grupul *De Stijl*, cînd sesizează fondul politic al problemei, se retrag. Încearcarea de coordonare şi colaborare cu *Bauhaus*-ul, în 1921, se termină cu un faimos litigiu între T. van Doesburg şi Gropius. Este oare posibil ca, pentru a continua să-şi îndeplinească funcţia sa,

artistul să fie nevoit să renunțe la prestigiul geniului?

Socialiștii *Bauhaus*-ului nu erau singurii care afirmau aceasta. Și mai drastic, o afirmau *dadaiștii*, pentru care arta murise și era complet inutil să încerci să o salvezi. Dar cultura burgheză nu putea să ia încă în serios acest gen de avangardă pe care o considera „anapoda". Programul *Bauhaus*-ului și al „desenului industrial", punea, în schimb, o ipotecă asupra direcției aparatului productiv, pretindea că îndeplinește și o funcție educativă, nu numai economică. Cultura burgheză nu putea accepta să se distrugă cu propriile mîini. Ea putea acorda artistului libertatea maximă de exprimare, dar cu condiția să rămînă în propriul său domeniu și să lase antreprenorilor inițiativa și conducerea producției. Însuși Mondrian, despre care nu se poate spune că nu medita serios mai înainte de a alege, se decide pînă la urmă, să rămînă un artist în sensul tradițional al cuvîntului. Așa cum făcuse cu mulți ani în urmă Van Gogh, el părăsește Olanda și se duce la Paris, orașul care, pentru artă, era „școala lumii".

În realitate nu era școală, ci piața artistică a lumii. Școala era *Bauhaus*-ul, cu profesorii și studenții săi, cu programele, metodele și cursurile sale regulate, cu utilajul său tehnic. Dar, într-o societate burgheză marcată de mercantilism, piața de desfacere este mai importantă decît școala și, într-un anumit sens, este și școală, deoarece societatea burgheză este întemeiată pe legea cererii și ofertei, a producției și a consumului. Astfel se explică faptul că, așa numita *Școală din Paris* a avut, în formarea și răspîndirea artei moderne, o influență mult mai mare decît *Bauhaus*-ul, unde lucrau și predau artiști de primă mînă, precum Kandinsky și Klee.

Nu trebuie să subapreciem funcția culturală a pieței de desfacere. În secolul nostru ea a fost determinantă. Marfa este desigur, operă de artă, care trebuie să aibă deci, o valoare în sine, nu numai de agent educativ; ea îl reprezintă mai ales pe artist. Negustorii se întrec să descopere și să

lanseze artiști de talent. Patriarhul negustorilor parizieni, Vollard, l-a înțeles pe Cézanne (și nu numai pe el) atunci cînd criticii și artiștii (în afară de cîțiva prieteni) îl considerau un om plin de iluzii și un falit. Judecînd obiectiv, trebuie să recunoaștem că piața de desfacere a influențat critica mai mult decît a influențat critica piața de desfacere. Sistemul piață de desfacere-colecționare organizează activitatea artiștilor, dar nu le limitează libertatea de expresie. Arta este considerată ca fiind unica activitate neprogramată într-o societate de activități programate. Susținînd că vocația artistică este un dar al naturii și că școala poate doar să-l sufoce, artiștii sînt încurajați să-și caute succesul așa cum ne încercăm norocul la joc. Școala de la Paris este un fel de nouă *bohème*. Pictori și sculptori veniți din toate țările lumii trăiesc din speranțe și mor de foame admirînd „divii" cărora le-a surîs succesul. Că arta este internațională, cum susțineau și teoreticienii *Bauhaus*-ului, este în afara oricărei discuții. În marile cafenele din Montparnasse, unde Școala de la Paris își ținea adunările sale nocturne, se întîlnesc spanioli, ruși, români, bulgari, americani, negri. Dar mai mult decît internațională, Școala de la Paris este cosmopolită. Nu se caută o unitate de limbaj, toate limbajele sînt deopotrivă admise. Multiple încercări făcute pentru a delimita și caracteriza Școala de la Paris au reușit doar să-i desfigureze aspectul cel mai semnificativ: acela al unui mare centru în care sînt admise toate curentele și tendințele cu singura condiție de a fi „moderne". Faptul semnificativ din punct de vedere istoric este că, în acel mediu, tradiția impresionismului nu mai este o tradiție franceză, iar aceea a expresionismului, tradiție germană. Antiteza dintre Școala de la Paris și *Bauhaus* este, în cele din urmă, antiteza dintre două imagini ale Europei: ca stare de fapt, cu toate contradicțiile sale, și ca utopie „raționalistă".

Desigur, Școala de la Paris nu urmează o linie politică. Condiția fundamentală a libertății artei era independența sa față de orice directivă poli-

tică şi religioasă, ca şi de orice tradiţie naţională. Ea îşi asumă totuşi, fără voia sa, un accent politic, atunci cînd nu numai libertatea artei, dar şi orice altă formă de libertate este suprimată în unele ţări europene, ca Italia, Spania, Germania, U.R.S.S. Într-o asemenea situaţie artistul Şcolii de la Paris devine automat apărătorul libertăţii, nu numai al artei.

Cei trei „divi" ai şcolii de la Paris sînt şi cei trei piloni ai pieţei internaţionale: Picasso, Matisse, Braque, cei trei „monştri sacri". Picasso este, fără îndoială, una din cele mai mari inteligenţe ale secolului. În 1907, cu *Domnişoarele din Avignon* produsese criza întregii tradiţii figurative, şi apoi, prin cubism deschisese noul drum al artei. Din 1914 nu se mai poate identifica parcursul activităţii sale proteiforme (este pictor, grafician, sculptor, ceramist) cu o linie de cercetare, sau o succesiune de faze. Trece de la descompunerea cubistă la o monumentalitate aproape clasică (deşi ironică), de la un desen limpede à la Ingres, la înflăcărarea formei, de la un naturalism destins, la o sfîşiere violentă a imaginii, de la frumos, la oribil. Intervenţiile sale neaşteptate izbesc întotdeauna în miezul unei situaţii problematice şi o rezolvă cu orice preţ. Nu se alătură nici unei mişcări, dar intervine în toate; dacă nu intervine, abţinerea sa este semnificativă. Este o „forţă" care, cu un semn, poate salva sau distruge. Timp de circa patruzeci de ani el conduce de la înălţimea lui „politica" artei şi, indirect, piaţa, căci este arbitrul suprem al valorilor. Într-adevăr, aşa cum afirmă, *el nu caută, găseşte;* reneagă toată arta de cercetare, de la Mondrian la Kandinsky şi la Klee şi afirmă superioritatea inventivităţii artistice asupra aceleia a ştiinţei şi tehnicii care presupune cercetarea.

Faţă de „civilizaţia industrială", arta este marea antiteză: Teoria „consumului" nu-i opune eternitatea, ci imposibilitatea de a distruge, de a consuma, actualitatea inalterabilă a valorilor. Şi *dadaismul* contestă etica-economiei şi cauzalitatea logică a cererii şi ofertei specifică civilizaţiei in-

dustriale. Dar *gestul* lui Picasso nu este gratuit, ci istoric. Arbitrariul lui are un caracter aparent, este oportunitate voită, intervenţie fulgerătoare şi decisivă care se naşte dintr-o apreciere extraordinar de lucidă a situaţiilor. Din punct de vedere stilistic este întotdeauna diferit, opera sa nu are o desfăşurare coerentă: în mîinile sale „stilurile" trecutului sînt simple instrumente, ca tehnicile. În operele sale recunoşti ca puncte de referinţă istorică stilurile Greciei arhaice, cel aztec, romanic şi al artei negre. Dar referinţa istorică nu este pentru el decît o sondă cu care scormoneşte conştiinţa contemporanilor săi pentru a o face să reacţioneze. Ca operă, în sine nu are însemnătate, nu indică o adeziune şi nici vreun interes faţă de datele istorice. Pînă la urmă, joacă deschis: reface în felul său, tablouri de Velázquez, Holbein, Poussin, Courbet, Manet. În ce scop? Pentru a demonstra că o realizare artistică nu este niciodată desăvîrşită, nu este o valoare dobîndită, clasificată, imutabilă, ci este un eveniment flagrant, pe care intervenţia noastră îl poate schimba. Mişcîndu-ne în timp, perspectiva istorică se schimbă, aşa cum mişcîndu-ne în spaţiu, perspectiva se schimbă. Pentru aceasta el a fost declarat zeul Şcolii de la Paris, care fără el ar fi fost doar o concentrare de artişti pe piaţa de desfacere. El nu neagă numai faptul că tradiţiile naţionale ar avea un sens, dar şi faptul că arta ar putea avea tradiţii. Ca prezent absolut arta este anti-tradiţie prin excelenţă. Prin urmare, toate tendinţele sînt legitime şi, în acelaşi timp, la fel de inutile. Toate sînt căi pentru a atinge valoarea, dar ceea ce interesează nu este calea, ci valoarea.

A doua persoană din această trinitate este Braque, eternul artizan *faber* al picturii moderne. „Un tablou este terminat atunci cînd a şters ideea", cînd în mintea artistului, în locul ideii se află un *obiect* pe care îl poate vedea şi atinge toată lumea. Artistul nu creează tipuri de obiecte, ci în mod absolut, *tipul* obiectului. El fixează şi defineşte, în condiţia istorică actuală, semnificatul, valoarea. Este clar că definind obiectul se defi-

nește implicit subiectul. Subiectul este omul în totalitatea lui, în sensul *umanist* al termenului: nu este completă nici umanitatea teoreticianului pur, nici aceea a tehnicianului pur, experiențele lor sînt întotdeauna unilaterale. „Îmi place regula care corectează emoția". În consecință, regula sau teoria nu preced. La început este faptul uman, emoția, dar ea trebuie să fie integrată apoi într-o teorie a valorilor, să devină valoare. Teoria, la rîndul ei, nu este o normă abstractă, ci o condensare de experiențe, sinteza conceptuală a unei practici îndelungate. Opera lui Braque, văzută în complexitatea ei, este ca o culegere de idei și maxime: Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal. Este un compendiu de înțelepciune, care se distilează din experiența *estetică* a lumii. După război, artistul de care se simte mai apropiat este Juan Gris. Punctul controversat este tot raportul dintre obiect și spațiu. Problema este luată în considerare numai în măsura în care se pune și se rezolvă în cadrul picturii. La Braque, pe de altă parte, există spațiul, conștiința, pe de alta — antispațiul, materia. Materia, pentru el, ca pictor, nu este aceea a lucrurilor, ci culoarea, așa cum pentru sculptor este marmura sau bronzul (Braque a făcut și sculptură, tratînd materia ca pe un bloc de culoare). Artistul elaborează materia, îi dă valoare spațială: obiectul nu este decît un stadiu în acel proces. În schimb, Gris pornește de la obiect, înțeles ca materie căreia îi este deja integrată o anumită spațialitate. Prin cercetarea relațiilor proporționale sau metrice (este deja tema „secțiunii de aur" care va fi reluată de „puriștii" Ozenfant și Jeanneret), el dezvoltă spațialitatea obiectelor în spațialitatea unitară, totală. Discuția atinge subtilități tomiste (o relevă un scriitor catolic și tomist, Maritain, și o confirmă Severini). În realitate, însă, mai mult decît dualismul dintre obiect și spațiu, intră în joc conceptul de valoare. S-ar părea că atît Braque, cît și Gris vor să realizeze și să fixeze în tablou un nou tip de valoare; o valoare care este proprie și specifică *tabloului* ca obiect produs și nu dependent de

ceea ce este reprezentat. Într-o societate care are cultul „produsului" sau al mărfii, ei urmăresc, în ultimă instanță, să individueze și să fixeze valoarea tabloului ca produs intelectual, autonom și de neînlocuit.

A treia personalitate a trinității este Matisse, imobil și etern ca Sfîntul Duh. El ne demonstrează că arta se face în afara istoriei, dincolo de ea. Așa cum lumea miturilor mediteraneene, care constituie substanța perenă a picturii sale, este rezerva inepuizabilă a imaginației creatoare, tot astfel, arta constituie rezerva de aur pe care societatea trebuie să se ferească să o distrugă în cadrul micilor sale afaceri cotidiene. Arta este *capitalul* omenirii, pe care artiștii îl fac să crească zi de zi prin operele lor imune la decadența istorică. Asemenea celorlalți, Matisse a văzut două războaie, și ca toți ceilalți, a suferit de pe urma lor, dar nu și-a îngăduit ca în pictura sa să se strecoare ceva din durerea lumii. Dacă lumea, în crizele sale de nebunie, distruge valorile civilizației, înțeleptul trebuie să creeze și să acumuleze altele. Umanitatea se va servi de ele pentru a-și reveni din loviturile istoriei. Arta păstrează sau insuflă din nou în oameni bucuria de a trăi, pe care tragedia istoriei o distruge. Deci, și pentru Matisse evenimentele se schimbă, dar marile structuri ale sistemului nu se pot schimba; dintre toate componentele sale arta este cea mai stabilă. Fiind una din valorile supreme ale oamenilor, arta nu se poate asimila cu istoria națiunilor. Ea este supranațională. Și pentru aceasta, Matisse este unul din marii piloni ai punții dintre Europa și America. Pictura sa confirmă teza lui Dewey despre autonomia și integritatea experienței estetice.

Printre atîtea curente și tentative individuale care se încrucișează în prima jumătate a secolului în cadrul Școlii de la Paris, tema comună este idealul romantic al artei ca poezie și a poeziei ca viață. Arta este limbaj, singurul limbaj care se poate ridica deasupra limbilor naționale și care permite comunicarea și înțelegerea dintre oamenii de pe toate meridianele globului. Limbajele figu-

rative nu îndeplinesc o funcție în adevăratul sens al cuvîntului, decît dacă realizează o circulație continuă în corpul viu al umanității.

Limbajele figurative nu sînt instrumente în felul limbajelor „tehnice" care sînt deja pe cale să se formeze și care, pînă la urmă, vor discredita limbajele istorice, ci valori. Sînt valori pentru că nu sînt date și utilizate, ci trăite și suferite. Aceleași curente sau tendințe care se născuseră din regruparea mai multor artiști în jurul unei teme de cercetare comună încep să se personalizeze. Mai mult decît să înfrunte și să experimenteze noi moduri de exprimare și de comunicare, ele tind să exploateze purificînd sau rafinînd, un patrimoniu de limbaj comun. Apatrizii Școlii de la Paris nu părăsesc și nu tăgăduiesc tradițiile țărilor lor de origine. Dimpotrivă, le introduc, amestecîndu-le, în circulația societății cosmopolite. Pentru toți este valabil exemplul lui Chagall care toată viața interpretează ca un maestru, în marele teatru al artei mondiale, rolul „spiritului" rus sau exemplul lui Soutine, care joacă rolul „spiritului ebraic". Francezii înșiși se „deznaționalizează", dar nu adoptînd limbaje supranaționale (ca de exemplu, limbajul geometric al lui Mondrian sau al unui Pevsner), ci căutînd factorul comun într-o simplificare a limbajului, într-o în-
301, tr-o înțelegere spontană a unor teme comune. Iată
463, două cazuri tipice: ROUAULT (1871—1958) și
464 UTRILLO (1885—1955). Nu punem la îndoială pasiunea socială, tradusă apoi în vocație religioasă a lui Rouault, ce reintră, desigur, în filonul literaturii angajate și catolice, care merge de la Bloy la Bernanos. Dar este vorba tocmai de o vocație esențial literară, care-l duce la alegerea conștientă al unui *sermo humilis*, imediat comunicativ și, în consecință, la conexiunea unui limbaj figurativ, actual (*expresionist fov*) cu limbajul arhaic al picturii și al emailurilor romanice. Motivul comunicației este pentru el ideea necesității, experienței religioase, a prezenței dătătoare de viață a lui Cristos în omul sărac, a sacralității care sanctifică condiția umană tragică a proletariatului

industrial. În cu totul alt sens, Utrillo folosește ca factor comun cadrul urban al Parisului pe care toți îl au înaintea ochilor, Parisul impresioniștilor, voit degradat, umilit în mizeria suburbiilor. Chiar și aici, deci, este vorba de o reîntoarcere intenționată către un fel de sărăcie primitivă, cu atît mai literară, cu cît este mai acumulată dintr-o întreagă serie de experiențe de limbaj. Parisul lui Utrillo se naște din suprapunerea prin transparență a intensificării expresive a lui Van Gogh asupra perspectivei impresioniste a lui Monet și dintr-o simplificare ulterioară, prin aparenta incapacitate de limbaj a *naivilor*. În concluzie, și Utrillo participă la „deznaționalizarea" impresionismului, dar nu generalizîndu-l în limbaj internațional și convențial, ci caracterizîndu-l drept „popular", recurgînd frecvent la locuțiuni dialectale, la *argot*. În felul acesta, se extinde tendința (să ne gîndim la Apollinaire și Cendrars) de a împleti strîns limbajul figurativ, nu numai cu cel literar, ci și cu limba vorbită. Această tendință se va răspîndi după cel de al doilea război mondial, în unele cazuri de afinitate surprinzătoare, aproape de coincidență formală, între creații picturale și poetice: Fautrier — Ungaretti sau Fautrier — Ponge, Dubuffet — Queneau și la limită, poezia grafică a lui Michaux.

Înțeleasă drept confluență și amestec (și nu ca sinteză) de limbaje figurative, Școala de la Paris are origini destul de îndepărtate: sosirea lui Van Gogh din Olanda și a lui Munch din Norvegia (1885—1886). Cel de al doilea val, mai viguros,
începe în primul deceniu al noului secol. Din 467,
România sosește C. BRÂNCUȘI (1876—1957) 603—
pentru a studia cu Rodin. Dar aproape imediat, 606
cu o cotitură radicală, el se eliberează de retorica monumentală și de tehnica prodigioasă a maestrului și începe să studieze sculptura neagră. Nu este fascinat de barbaria naivă, ci de esențialitatea plastică a acelor forme absolute, care nu admit nici un raport cu spațiul exterior și care exclud orice mediere naturalistă între semnificat și semnificant. Tinde, astfel, să culeagă sămînța

originară a formei plastice. Este un stadiu pe care l-am putea numi prelingvistic, în care forma nu este forma unui conținut, ci se *semnifică* pe sine însăși, determinîndu-și propria sa geneză. La Paris el regăsește experiența ancestrală, pe care o uitase în anii de ucenicie academică: tehnica tăierii și simbolica artei populare românești. Nu este vorba, însă, de o simbolică a obiectului, ci mai curînd de ceea ce s-ar putea numi o simbolică a formei. Ca un păstor care sculptează un toiag, Brâncuși ascultă de un instinct al formei, ce dă ritm gestului său, iar formei care se naște, îi atribuie un sens, o face simbolică. Brâncuși este
468, 607–610. acela care îl inițiază pe italianul MODIGLIANI (1884—1920) în sculptura neagră: o experiență pe care, după cîteva încercări în sculptură, Modigliani o transpune în pictură, folosind culoarea nu complementar, ci ca pe o materie intrinsecă formei. Spre deosebire de Brâncuși, nu are însă nostalgii primitive și populare. Așa cum Utrillo interpretează mediul, tot așa interpretează și el (dar cu altă finețe) personajele lumii artistice pariziene. Nimic din portretele sale nu redă ideea acelei *élite* intelectuale pe care înfometații și, adesea, alcoolicii *bohémiens* din Montaparnasse știu să o exprime în Europa acelei vremi. Dincolo de caracterul modelului, ei exprimă perfect „sensul vieții" societății *artiste*. Mai mult decît portrete, sînt compoziții poetice, extrem de elegante, „dedicate lui . . ."

Din sfera culturală a Școlii de la Paris face parte și GINO ROSSI (1884—1947), care, din 1923, îmbolnăvindu-se, nu mai pictează. La Paris a făcut doar trei popasuri (1907, 1912, 1918). Alegerea sa se îndreaptă spre *fovi,* dar cu o accentuare expresionistă, tensională a structurii desenului, care-l va face mai tîrziu să încerce o simbioză între colorismul *fov* și volumetria cubistă. În Italia tentativa europeană a lui Rossi nu a avut urmări. Ea a fost înfrîntă de diferite feluri de italienism: futurist, metafizic, novecentesc.

Alți italieni vor contribui la răspîndirea unui limbaj care în cadrul parizian va deveni limbajul internațional și modern al artei. După perioada futuristă și cubistă G. SEVERINI încearcă 418, 470.
să împace noul limbaj cu tendința decorativă și monumentală din cadrul mișcării *Novecento,* justificînd astfel, ceea ce se păstrează din descompunerea cubistă prin relansarea tehnicii clasice a mozaicului. A. MAGNELLI (n. 1888) face legă- 471
tura între Matisse și Kandinsky concretizînd formele geometrice într-o substanță plastico-cromatică solidă. M. CAMPIGLI (n. 1895) găsește în 472
„proporția de aur" a purismului lui Ozenfant, pretextul pentru reluarea unui arhaism mediteranean, mai mult tematic decît formal. F. DE PISIS (1896—1956) pictor și poet, realizează o îmbinare mai delicată: între spațialitatea imobilă, atemporală a metafizicii și spațialitatea senzorială foarte mobilă, rarefiată a impresionismului. Realizează, astfel, nu o legătură istorică (imposibilă), ci o asonanță poetică rară, între tradiția impresionistă și o tradiție italiană, care pornind de la Tiepolo și Guardi ajunge la Boldini. Nu își propune să introducă pictura născută din impresionism în aria unei tradiții italiene, ci să aducă, eventual, experiența vizuală la nivelul intelectualului, culoarea la nivelul semnului, iar cuvîntul descriptiv la nivelul timbrului muzical. În schimb,
G. DE CHIRICO, întorcîndu-se la Paris în 1924, 496, 635,
face posibilă inserarea unei componente „clasice" 636, 638.
într-o cultură romantică în esență, cu acea a Școlii pariziene. Prospectează tradiția italiană dintr-un punct de vedere nou și eterodox (și mai precisă, în acest sens, este acțiunea fratelui său, SAVINIO (1891—1952). Umanismul italian nu 640
este renașterea naturalismului și istorismului clasic, ci trecerea sa într-o dimensiune *metafizică* aspațială și atemporală, desprinderea de viață, situarea sa veșnică în domeniul morții. Și deoarece moartea este iraționalul, absurdul, somnul și visul, comparate cu veghea și raționalitatea existenței, „clasicismul" lui De Chirico deschide drumul suprarealismului, curentul care deplasează în mod hotărîtor arta, din punct de vedere psihologic, din sfera conștiinței în sfera inconștientului.

Cu mult diferită este poziția constructiviștilor care operează în mediul cultural parizian. Nici Mondrian, nici Kandinsky, nici Pevsner nu au fost influențați de dezordinea luxuriantă a vieții artistice pariziene. Alegerea lui Mondrian este pur culturală: nimic nu-l constrîngea să părăsească Olanda. Cu toate acestea locuiește la Paris din 1911 pînă în 1914 și apoi, din 1919 pînă în 1938. Intenția sa este să ajungă la o definiție riguros rațională a spațiului, dar care nu trebuie să se întemeieze, pe abstracții conceptuale, ci pe percepția vizuală. Terenul cercetării sale era — și nu putea să nu fie analiza viziunii inițiată de impresionism și continuată de cubism. Kandinsky se stabilește la Paris în momentul în care naziștii închid *Bauhaus*-ul: este desigur o alegere culturală, dar și politică, deoarece Parisul înseamnă libertate. Frații A. Pevsner și N. Gabo fuseseră deja la Paris. Ei cunoșteau deja dinamismul formal al lui Duchamp și al futuriștilor cînd participă activ, în Rusia, la mișcările avangărzii revoluționare. Primele disensiuni cu reprezentanții curentelor de orientare opusă îi fac să se întoarcă în țările occidentale: Pevsner la Paris, Gabo la Londra, de unde va trece în Statele Unite. Amîndoi lucrează pe aceeași linie de cercetare: fenomenalizarea plastică a formei geometrice, dar în sensul individualizării celei de a patra dimensiuni (spațiu-timp) prin „revoluția" formelor geometrice, care nu mai sînt gîndite doar ca niște concepte, ci ca un dat în realitatea fizică a unei materii ductile, elastice, flexibile și (la Gabo) transparente (sticlă, materialul plastic). Cercetarea lor plastică nu are nici o legătură cu sculptura tradițională. Accentul va fi pus pe dezvoltarea principiului suprematist al lui Malevici care cerea ca pictorul să fie eliberat de servitudinea față de suprafața plană. Într-adevăr, forma lor este o formă geometrică plană care deformîndu-se elastic, capătă, diferite poziții și configurații în spațiu. Este o mișcare pur figurativă, dar anticipează concepția formei „cinetice" care va constitui obiectul celor mai recente cercetări constructiviste. Dată ca realitate existentă, și nu ca

o entitate conceptuală, forma geometrică, sau mai precis, tipologică și structurală, devine principiul morfologic al tuturor formelor posibile.

Acestui principiu i se opune principiul biomorfic al lui H. ARP (1888—1966) care, în fond, 474, 486, 487.
opune celula organică și procesul său de creștere, formei geometrice și proceselor sale de dezvoltare. Cu toate acestea, nu este vorba de două perspective cognitive, ci doar de două principii diferite de coordonare a limbajului vizual. Faptul explică modul în care Arp, nu numai ca sculptor, ci și ca pictor și poet, a putut participa concomitent, la două mișcări aparent contradictorii (*De Stijl* și *Dada*), dar care, în realitate, urmăreau să facă *tabula rasa* din orice limbaj figurativ instituționalizat sau istoric și să readucă creația artistică la simplitatea actului estetic pur.

Nu s-ar putea oferi un tablou al situației culturale încadrată sub numele de Școala de la Paris, fără a ne referi la numărul mare de artiști minori, din toate părțile lumii, care uneori reușesc să dobîndească un succes efemer, sau luptă toată viața fără să-l obțină, ori descurajați, se întorc în țările lor de origine, răspîndind ultimele noutăți artistice. Chiar și țările îndepărtate din Extremul Orient, Indii sau America de Sud sînt atinse de un val de cultură figurativă occidentală, care provoacă adesea criza tradițiilor celor mai vechi. În toată lumea, arta modernă devine sinonimă cu libertatea de gîndire și de expresie, de independența a culturii față de putere. Deși arta, care între 1930 și 1940 își avea centrul la Paris, nu căpătase nici o coloratură politică, o va dobîndi atunci cînd regimurile totalitare încep să o condamne încercînd să pună în valoare, ca exponenți ai culturii oficiale, meșteșugarii mediocrii care nu aveau nici măcar cultura tradițională și tehnica experimentală a vechilor „academicieni". Interpretul cel mai de seamă al spiritului anarhic al culturii artistice a Școlii de la Paris, a devenit Picasso, în 1937, cu o operă care condamnă în mod dur, în numele umanității, reacțiunea fascistă și nazistă: *Guernica*, prima operă modernă „angajată"

în problematica politică a timpului şi opera care marchează sfîrşitul pitorescului, vioiului, şi din punct de vedere ideologic, inconsistentului anarhism al Şcolii de la Paris.

Dada

Primele obiecţii împotriva raţionalismului cubist se născuseră chiar în cadrul cubismului. Fusese definită o nouă structură formală, dar arta rămînea o cercetare cognitivă. Operele cubiste, în ciuda crezului lor revoluţionar, erau încă „opere de muzeu". Obiecţiile priveau mai curînd procedeele,
535, 578. 570 decît problema de fond. Duchamp cu *Nud coborînd o scară*, Delaunay cu *Turnurile Eiffel*, futuriştii şi în general, avangărzile, încearcă, totuşi, să însufleţească reprezentarea, dîndu-i o dinamică funcţională. Rezultatul a fost însă, doar trecerea de la reprezentarea stazei la reprezentarea mişcării. Nu fusese deci, decît o revoluţie în cadrul concepţiei „istorice" a artei ca formă, şi a formei ca obiect. Atîta vreme cît arta rămînea, însă, producţie de obiecte, raţiunea socială a artei rămînea neschimbată, deoarece în societatea burgheză obiectul este marfă, marfa bogăţie, bogăţia autoritate, putere. În ciuda intenţiilor revoluţionare, cubismul, care păstra şi întărea chiar concepţia artei ca producătoare de obiecte de valoare, reintra în sistemul valorilor constituite. Duchamp însuşi a dus mai departe critica cubismului. Cu faimoasa *(logod-*
579 *nică* care nu este un tablou şi nici măcar un „obiect", ci o combinaţie de imagini de plăci transparente, el caută să separe ideea de artă de ideea de formă şi, în acelaşi timp, să distrugă, ironizînd-o, analogia cubistă dintre funcţionarea operei de artă şi ceea a maşinilor, făcînd din operă o maşină, care anticipînd terminologia suprarealistă, s-ar pu-
475, 477. tea numi operă „cu funcţionare simbolică". În acelaşi timp (1913), F. PICABIA (1879—1953) lansează ideea unei arte „amorfe" care să nu reprezinte altceva decît un gest.

„Este o artă care vrea să distragă atenţia de la obiect pentru a o concentra asupra subiectului: de la produs la producător. O artă care este întotdeauna diferită de ea însăşi. Un artist care preferă şi în viaţă să fie nomad" (Fagiolo).

Duchamp şi Picabia, cărora li se alătură pictorul şi fotograful american MAN RAY (n. 1890), 476, 483, 620. înfiinţează revista „201" care anticipează multe teme ale mişcării dadaiste la care vor adera în 1918. *Dada* ia naştere la Zürich, în 1916, cînd poetul român Tristan Tzara, scriitorii germani H. Ball şi R. Huelsenbeck şi pictorul-sculptor H. Arp întemeiază *Cabaretul Voltaire*, cerc literar şi ar- 474, 486, 487, tistic fără program, dar cu intenţia de a ironiza şi demistifica toate valorile constituite ale culturii trecute, prezente şi viitoare.

Chiar şi numele de *Dada* nu are nici un înţeles. A fost găsit la întîmplare într-un dicţionar. Manifestările grupului dadaist sînt voit dezordonate, deconcertante, scandaloase. Practica este asemănătoare cu aceea a futurismului şi, în general, a avangărzilor, numai că în cazul dadaismului este vorba de o avangardă negativă, deoarece nu vrea să instaureze un raport, ci să demonstreze imposibilitatea oricărui raport între artă şi societate.

Deoarece există un concept de artă şi obiecte şi tehnici artistice, trebuie să se conteste toate acestea: *adevărata* artă va fi anti-arta. O mişcare artistică ce neagă arta este un nonsens: *Dada* este acel nonsens. Negînd întregul sistem de valori se neagă pe ea însăşi ca valoare şi ca funcţie, funcţia fiind o acţiune finalizată şi avînd o valoare. Mişcarea se reduce, astfel, la acţiune pură, nemotivată şi gratuită, dar tocmai de aceea demistificantă faţă de valorile constituite. *Dada* nu vrea să producă opere de artă ci „să se producă" în intervenţii în lanţ, deliberat imprevizibile, smintite, absurde.

Reacţia psihologică şi morală faţă de război duce la extrem critica societăţii timpului. Războiul era un eveniment în contrast cu raţionalismul pe care trebuie să se întemeieze progresul social. Intelectualii care voiau să separe propria lor răs-

pundere de aceea a claselor conducătoare ce îl doriseră, trebuia să ia o poziție, iar pozițiile posibile erau două. Prima: războiul să fie considerat ca un pas greșit, o deviere fatală de la linia „rațională" a istoriei. În acest caz, trebuie ca societatea să fie readusă pe drumul rațiunii printr-o acțiune mai mult sau mai puțin energică (reformă sau revoluție). Arta trebuie să participe la întoarcerea la rațiune transformîndu-se, deoarece, fiind considerată de către gîndirea romantică drept nonrațională, constituia o excepție în sistemul rațional al societății moderne. Era teza avangărzilor istorice, a curentelor constructiviste, a arhitecturii raționale și a desenului industrial. A doua poziție: să se considere greșită direcția mersului civilizației, iar războiul ca o consecință *logică* a progresului științific și tehnologic; trebuie deci să se nege întreaga istorie a trecutului și orice proiect al istoriei viitorului, să ne întoarcem la punctul zero. Era teza dadaistă, precum și primul anunț al acelei „contestări globale" care, după cel de al doilea război mondial, se va manifesta pretutindeni cu altă forță și amploare, ca voință de a îndepărta toate „cenzurile" raționale și de a elibera societatea de suprastructurile autorității și puterii, adică ale valorilor instituționalizate. Se explică, în felul acesta, de ce multe mișcări artistice actuale, urmărind tocmai să conteste sistemul capitalist, se referă mai mult sau mai puțin explicit la precedentul dadaist.

Separînd impulsul și actul estetic inițial de întreaga istorie a artei, dadaismul recuză orice experiență formală și tehnică. Întoarcerea la punctul zero nu înseamnă, cu toate acestea, întoarcerea la punctul de plecare, adică refacerea parcursului istoric. Prin intervențiile sale neașteptate și aparent gratuite, dadaismul își propune o acțiune de tulburare al cărui scop este acela de a pune în criză sistemul, întorcînd împotriva societății propriile sale procedee, sau folosind în sens contrar lucrurile cărora ea le atribuie o valoare. Renunțînd la tehnicile specific artistice, dadaiștii recurg
476, 483. la materialele și tehnicile producției industriale

(Man Ray — fotografia, Richter — cinematograful), evitînd, totuși, să le folosească după modurile obișnuite, ca să spunem așa, precise. Intervenția demistificantă lovește cu atît mai mult valorile indiscutabile, canonice, în mod general, acceptate și transmise. Cînd Duchamp pune mustăți Giocondei lui Leonardo, nu vrea să desfigureze o capodoperă, ci să conteste venerația cu care este privită în mod pasiv de către opinia comună.

Negarea tehnicilor ca operații programate în vederea unui scop, își are punctul culminant în acel *ready made* al lui Duchamp: un obiect oare- 481,
care (o sticlă, o vespasiană, o roată de bicicletă) 482, 484,
prezentat ca și cînd ar fi operă de artă. Dacă în 809, 908.
cazul Giocondei cu mustăți se consideră fără valoare un lucru căruia în mod obișnuit i se atribuie o valoare, cu *ready made* se consideră ca avînd valoare un lucru căruia în mod obișnuit nu i se atribuie nici una. Atît într-un caz, cît și în celălalt, nu există procedeu operativ, ci o schimbare de judecată, intenționat arbitrară. Dacă Gioconda cu mustăți reprezintă *pars destruens*, *ready made* reprezintă *pars construens* a dadaismului. Duchamp a expus o vespasiană iscălind-o cu un nume oarecare, Mutt. Totuși, punînd o semnătură a vrut să spună că acel obiect nu are o valoare artistică în sine, ci și-o dobîndește prin judecata formulată de un subiect. Dar cum o formulează, dacă nu mai dispune de modele de valoare? De fapt, artistul se mărginește să separe obiectul de contextul său obișnuit în care îndeplinește o funcție practică: îl desprinde din ambianța sa, îl deviază, îl duce pe o linie moartă. Scoțîndu-l dintr-un context în care, totul fiind utilitar, nimic nu poate fi estetic, obiectul este situat într-o dimensiune în care, nimic nefiind utilitar, totul poate fi estetic. Ceea ce determină valoarea estetică, deci, nu mai este un procedeu tehnic, o muncă, ci un simplu act mintal, o atitudine diferită față de realitate.

Disputa dintre frumos și util este veche, dar pe vremea primelor *ready made* teoria desenului

industrial nu se născuse încă. Cînd va fi formulată în cadrul *Bauhaus*-ului, va fi formulată în termenii antitetici celor specifici *ready made*-urilor lui Duchamp. Calitatea estetică a obiectului, se va spune, trebuie să fie forma funcției sale, iar forma estetică și utilitatea practică sînt rezultatul aceluiași proces: valoarea artistică, deci, este atinsă prin, și nu împotriva tehnologiei industriale. Participarea artiștilor la ciclul industrial va avea drept scop final definirea estetică a ambianței vieții sociale, deci integrarea totală a individului în spațiul funcțional al societății. Artiștii vor încerca să redea ambianța proprie libertății individuale, dar va fi vorba de o libertate cuprinsă în limitele unei organizări raționale a existenței. În schimb, pentru dadaiști, ambianța nu are *în sine* nici o calitate estetică, ci fiecare poate interpreta și experimenta în mod estetic lucrurile care o compun, deviindu-le de la scopul utilitar pe care li-l conferă o societate utilitară. Activitatea specific estetică nu tinde să modifice condițiile obiective ale existenței, ci să ofere modelul unui comportament eliberat de orice condiționare. Dacă oricine are posibilitatea să se comporte în mod artistic, cu condiția să rupă cercul regulilor sociale, atunci a fi artist nu mai înseamnă doar să exerciți o profesiune care cere o anumită experiență tehnică, ci să fi sau să devii liber. Eliberîndu-se de orice constrîngere, arta devine un joc, iar jocul contrazice seriozitatea acțiunii utilitare, deoarece libertatea este valoarea supremă; numai jucîndu-ne sîntem cu adevărat serioși. Este ideea lui Schiller, dusă pînă la ultimele ei consecințe, a artei ca joc și a jocului ca libertate. Și jocul își are tehnicile sale, deși diferite de tehnicile „serioase“, sau poate aceleași, dar interpretate și practicate în mod liber, abătîndu-le de la scopul lor obișnuit. Tocmai pentru că dadaismul acționează prin surprindere, cu intervenții neplanificate, tactica sa cere o varietate de mijloace tehnice, lipsite de prejudecăți.

Chiar separarea (pe care am fost constrînși să o facem aici) a creațiilor plastice, sau vizuale de

cele poetice, teatrale, grafice, verbale este o eroare. Între diversele tipuri de intervenție nu există analogie sau paritate, ci pur și simplu lipsă de deosebire. Nu se poate spune dacă obiectele dadaiste ale lui Arp constînd în panouri decupate și colorate, suprapuse, sînt sculptură sau pictură, reliefuri sau *collages:* sînt forme negeometrice, pete care ar putea fi întîmplătoare, dar cărora li se acordă importanță, consistența plastică a obiectelor „serioase“.

Raționalității proiectului, dadaiștii îi opun cauzalitatea, dar ei nu fac din logică și din caz două categorii distincte și opuse, între care s-ar putea restabili un mod necesar, o relație dialectică. Logica nu este decît o interpretare, între atîtea alte posibile, a „legii întîmplării“. K. SCHWIT- 479, 480.
TERS (1887—1948) nu vede nici o contradicție între *Dada* și constructivismul curentelor *De Stijl* și *Bauhaus.* Arp colaborează cu E. Lissitzki și T. van Doesburg. Tehnica de care se folosește Schwitters este, la origine, *collage*-ul cubist. Numai că pentru cubiști *collage*-ul demonstra că nu există o separare între spațiul real și cel al artei, astfel că lucrurile din realitate pot trece în pictură fără să își schimbe substanța. La Schwitters, în schimb, nu există o problemă a spațiului, opera nu este decît un loc unde ajung și prind crustă lucrurile cele mai diferite. *Opus magnum* al său este *Merz-* 479
bau (și termenul *Merz* este întîmplător ca și *Dada*), un fel de coloană cu un totem, făcută din lucruri găsite la întîmplare și adăugate altora, zi de zi. Tablourile sale (dacă se pot numi astfel) sînt compuse din tot ceea ce i-a căzut întîmplător sub ochi, sau a avut la îndemînă, i-a atras pentru moment atenția și i-a furat o clipă din existență: bilete de tramvai uzate, fragmente de scrisori, sfori, dopuri, nasturi etc. În tablou, lucrurile găsite la întîmplare sînt așezate într-o ordine aproape geometrică. Ordinea în sine nu este o eroare, este o eroare ordinea care reflectă o schemă abstractă. Realitatea care se așează în ordine în tablou, formînd un nou context, nu este altceva decît existența, și nu există în sine, nici ordine, nici

dezordine. Societatea aruncase lucrurile, pentru că nu mai serveau la nimic, își îndepliniseră funcția însă Schwitters le culege și le combină în tabloul său; nici măcar nu și-a dat osteneala să le distrugă, întrucît pentru societatea „de consum" realitatea se împarte în ceea ce este de consumat și ceea ce este consumat. În gestul care le recuperează nu pentru a ne releva, desigur, cine știe ce frumusețe ascunsă și ignorată nu este nimic de compătimit și nici patetic. Dar deoarece sînt lucruri „trăite", ele se vor împleti în tablou cu altele la fel de „trăite", o relație care nu este o *consecutio* logică a unei funcții organizate, ci trama complicată, și, cu toate acestea, clar lizibilă a existenței.

Suprarealismul

Pe puntea aruncată de Schwitters, între dadaism și constructivism nu a trecut nimeni. *Dada* a fost transformată în suprarealism, adică în teoria iraționalului sau a inconștientului în artă. Trecerea se produce prin revista franceză „Litterature", la conducerea căreia se află un grup de literați: Breton, Soupault, Aragon, Eluard. Breton era și medic psihiatru, îl studia pe Freud, a cărui teorie despre inconștient deschidea cercetării o porțiune nemărginită a psihicului. În inconștient se gîndește în imagini, și deoarece arta formulează imagini, ea este mijlocul cel mai potrivit pentru a scoate la suprafață conținuturile profunde ale inconștientului. În prima fază a poeticii suprarealiste arta are tocmai caracterul unui *test* psihologic, dar pentru ca acesta să fie autentic, nu trebuie să intervină conștiința, iar procesul de transcriere să fie absolut „automat".

„Manifestul" suprarealismului datează din 1924. În 1928 Breton a publicat *Le Surrealisme et la peinture*, o adevărată estetică suprarealistă. Inconștientul nu este numai o dimensiune psihologică pe care arta o explorează mai ușor datorită raportului strîns cu imaginea, ci este dimensiunea

existenței estetice, deci, chiar dimensiunea artei. Conștiința este domeniul a tot ceea ce poate fi sesizat, inconștientul este domeniul insesizabilului, cel în care ființa umană nu obiectivizează realitatea, ci se contopește cu ea. Arta nu este deci, o reprezentare, ci o comunicare vitală, biopsihologică a individului cu tot ce-l înconjoară. În artă, ca și în teoria și terapia psihanalitică, experiența onirică — aceea în care faptele ce pentru conștient apar distincte și fără nici un raport între ele se dovedesc legate prin raporturi cu atît mai strînse cu cît sînt mai lipsite de logică, mai necriticabile — are o importanță deosebită. Raportul artă—conștiință nu exclude întreaga istorie a artei, ci o consideră într-o nouă perspectivă. Se va încerca, astfel, să se discrediteze, în favoarea imaginii inconștiente, forma înțeleasă ca reprezentare a unei realități de care sîntem conștienți. În felul acesta se explică poziția suprarealismului față de cubism, care putea fi considerat acum baza unei lingvistici comune pentru toată arta modernă. Ca descompunere a sistemului de relații pe care se baza cunoașterea realității și instaurarea unui sistem nou, fără îndoială, mai conform cu structura gîndirii moderne, cubismul este un instrument lingvistic care se poate preta si la transcrierea inconștientului. Numai că el trebuie să fie readus la statutul unui simplu instrument lingvistic, renunțîndu-se la ideea de a-l considera ca proces de formare a conștiinței.

În ceea ce privește tehnica, suprarealismul își însușește lipsa de prejudecăți tipic dadaistă, atît în folosirea procedeelor fotografice și cinematografice, cît și în producerea de obiecte „cu funcție simbolică", deviate de la semnificația lor obișnuită, depeizate. Tehnicile tradiționale sînt utilizate, totuși, în special, de către unii artiști mai interesați de conținutul oniric al imaginilor fie pentru că, spre a fi în ton cu ceilalți, practică în mare măsură „scrierea automată", fie pentru că starea de normal sau chiar de banalitate a imaginii însăși scoate în evidență incongruența sau absurditatea ansamblului (ca acela care povestește lucrurile cele mai

incredibile în modul cel mai simplu și aparent obiectiv).

Mișcarea suprarealistă se desfășoară în același timp, dar în antiteză evidentă cu programul raționalist preconizat pentru arhitectură și desenul industrial și care poate fi considerat sub anumite aspecte, momentul culminant al Școlii de la Paris. Și suprarealismul se prezintă, desigur, ca o formulă internațională: în inconștient nu se pot face deosebiri bazate pe istorie. Cu toate acestea, separarea, acum foarte netă între cele două sfere (arta inconștientului, arta conștiinței) se traduce într-o divergență categorică de atitudine politică. Dacă raționalismul arhitectonic și proiectarea industrială urmăresc o reformă treptată a structurilor sociale, suprarealismul se proclamă extremist și revoluționar. Este însă clar că o poetică a inconștientului nu se poate asocia unei ideologii. Atitudinea revoluționară a suprarealismului este, în realitate, numai una de revoltă împotriva represiunii instinctelor din partea „bunului simț" și „demnității" burgheze. Chiar în cadrul poeticii suprarealiste se vor manifesta, pînă la urmă, atitudini extremiste, opuse, reacționare. Inconștientul pe care arta suprarealistă îl relevă cu o obiectivitate aparentă, dar, în realitate, într-o lumină sumbră de viciu și culpă, este evident „o inconștiență de clasă": cealaltă față a lucidității raționale, a eficienței, a clarității punctelor de vedere ale „guvernanților" burghezi. Se urmărește, în ultimă instanță, să se demonstreze că virtuțile preaslăvite ale clasei dominante sînt numai o fațadă. Dincolo de ea, miturile unui libidou de clasă apasă conștiința, deformînd-o și făcînd din acțiune, și chiar din știință și din tehnică instrumentele unei dorințe de putere.

Cel mai suprarealist dintre pictorii suprarea-
485 liști, MAX ERNST (n. 1891) duce pînă la capăt critica formei ca reprezentare, a stilului drept criteriu unitar de interpretare a realității, a tehnicii ca procedeu operativ dependent de stil. În domeniul tehnic el acceptă orice mijloc, cu condiția să nu se pună ca problemă și să acționeze numai ca mecanism de relevare a imaginii: pictura tradițională, *collage*-ul, montajul de imagini și obiecte. Inventează tehnica *frottage*-ului, sau mai curînd o deduce dintr-un joc de copii constînd în frecarea unui creion moale pe o hîrtie suprapusă pe o suprafață aspră cu ușoare proeminențe. Operația este mecanică, dar dinamismul acțiunii este suficient ca să activeze imaginația care vede în amprenta grafică cu totul altceva decît o simplă reproducere a unui obiect real. Se determină, în felul acesta, un proces stimulator al imaginației, care merge dincolo de simpla transcriere automată a ceea ce este imaginat. S-a observat pe drept (Gatt) că la Ernst, nu visul creează imaginea, ci invers: imaginea se desfășoară în tablou printr-un joc complex de asociații ilogice. Același artist afirmă că asistă la propriul său proces ca „spectator": nu pictează ceea ce a visat, visează pictînd.

Cultura lui Ernst are o origine romantică și trece apoi prin Nietzsche, a cărui gîndire domină cultura germană a primelor două decenii ale secolului. „Sublimul" romantic rămîne înălțimea de la care Ernst privește cu finețe ascuțită, ironică, deși detașată, societatea timpului său, dezvăluind mai mult decît subconștientul, subdezvoltarea culturală. Adesea, opera sa este un montaj de deșeuri ale culturii burgheze, al cărei „raționalism" este atît de efemer și coruptibil, încît poate fi transformat într-un simbolism superficial.

Convins că mitologia inconștientului devine otrăvitoare și periculoasă numai atunci cînd se izbește de cenzurile conștientului, J. MIRO (n. 1893) 596,
le înlătură, sau mai curînd, interceptează incon- 597.
știentul în pragul conștiinței, pe planul percepției. Ca să nu depășească acest stadiu, trebuie să-l fixeze în imagini perceptive foarte clare, exhaustive, care să nu aibă nici un fel de semnificație dincolo de evidența lor proprie și să respingă deci, orice interpretare simbolică. Totuși propunerea lui Miro nu urmărește, oprirea infiltrărilor inconștientului în conștiință, ci face ca o mare parte din experiență și din existență, mai precis aceea care se poate revela numai în imagini, să nu rămînă în-

gropată în întuneric. Arta, ca tehnică a imaginii, este singura activitate care poate realiza inconştientul ca pur inconştient şi nu ca o raportare a inconştientului la nivelul conştiinţei. În concluzie, pictura lui Miro este reliefarea unei morfologii a inconştientului pe seama acelei morfologii geometrice, pe care raţiunea şi-o revendică. Se poate spune astfel, că principiul său nu este lumea organică (aşa cum este pentru Arp), ci antiteza raţionalului, antigeometricului. Dar percepţia nu distinge ceea ce este intelectual de ceea ce nu este intelectual. De aceea la Miro lumea inconştientului este o lume clară, solară, fără implicaţii morbide. Mitologismul său este facil, transparent, ca acela al basmelor. Nu se poate exclude nici faptul că morfologia conştientului, geometria, este o formă a mitului, mitul raţiunii. Cert este că antigeometrismul lui Miro şi geometrismul lui Kandinsky se desfăşoară pe linii paralele şi apropiate. Dincolo de deosebirea categorică dintre conştient şi inconştient, atît Miro, cît şi Kandinsky urmăresc, în fond, să fixeze într-o morfologie clară fenomenologia existenţei. H. Arp, care a fost unul din cei mai de seamă reprezentanţi ai curentului *Dada*, rămîne la hotarul suprarealismului. Vocaţia sa de sculptor se defineşte şi prin influenţa hotarîtoare a lui Brâncuşi. El caută o formă primară şi originară, un nucleu generator al oricarei forme posibile de viaţă. Cercetarea putea fi efectuată doar străbatînd din nou, critic, drumul istoric al sculpturii, recuperînd firul conducător al unei interpretări plastice a realităţii în cadrul funcţiei sociale, comemorativă şi solemnă, încredinţată în mod tradiţional sculpturii. Arp reuşeşte, astfel, să facă ceea ce mult mai tîrziu, Arturo Martini va regreta că nu a putut să facă la momentul potrivit, adică să separe cercetarea pur plastică de oratoria statuară şi să elibereze sculptura de obstacolele care o împiedicaseră să procedeze la fel ca pictura şi arhitectura. Din această necesitate polemică el reia tehnicile tradiţionale ale marmurei şi bronzului şi demonstrează cum din experienţa realităţii, pe care fără îndoială o conţineau, se putea dezvolta

o formă complet nouă: „o formă a vieţii" (biomorfică), acolo unde sculptura era, prin tradiţie, forma evocatoare şi purificatoare a morţii. Biomorfismul lui Arp (ca acela al lui Moore) este deci reprezentarea „organicului" sau a principiului de formare a realităţii şi nu a inconştientului; pînă la urmă se opune, ca argument al unei clasicităţi metaistorice, înclinaţiei romantice tîrzii a suprarealismului.

A. MASSON (n. 1896) a văzut în suprarealism 875
reluarea şi, în acelaşi timp, rectificarea poeticii simboliste: reluare, deoarece acceptă forma ca aluzivă şi nu explicită, rectificare, fiindcă elimină din simbolul formal orice implicare spirituală. „Scrierea automată", în faza sa suprarealistă, este mai curînd diagramatică decît descriptivă. Ea se abţine să lămurească imaginile. Urmăreşte, în schimb, ceea ce s-ar putea numi firul ideii inconştiente, drumurile întortochiate, izbucnirile neaşteptate, revenirile, accelerările, slăbiciunile mişcării interioare. Este poate primul care îşi dă seama că, dincolo de imagine, se află existenţa biopsihică care se dezvăluie numai prin *semne*.

Pericolul inerent al poeticii suprarealiste este analiza conţinutului operei de artă, plăcerea bolnăvicioasă pentru asociaţiile imposibile, dar misterios motivate, pentru imaginile visate: deformările infinite, imprevizibile ale erotismului sub mantia represivă a cenzurilor: mecanismele uşoare ale lapsusurilor revelatoare şi compromiţătoare. Este un filon care porneşte de la poetica ambiguităţii instaurată în metafizică şi care evită hotărît inovaţiile tehnice şi formale, exploatînd evidenţa şi chiar şi banalitatea mijloacelor reprezentative pentru a reliefa incongruenţa şi absurditatea conţinuturilor reprezentării. Y. TANGUY (1900— 488
1955) inventează anti-natura: peisajele întinse, fără lumină şi aer, în care singurele prezenţe „elocvente" sînt relicvele unei vieţi organice stinse din timpuri străvechi: oase, fructe, fosile şi cochilii care par că se mişcă în deşert cu precauţiunea omizii. S. DALI (n. 1904) poartă în viziunea sa 489
onirică şi plină de implicaţii sexuale un delir de

grandoare, o retorică bombastică neobarocă, un
490, amestec respingător de lubric şi de sacru. R. MA-
616, GRITTE (1898—1967) inventează anti-istoria,
619. descoperă absurditatea banalului, reprezintă cu o pedanterie meticuloasă imagini avînd un semnificat ambiguu, care trimit la interpretări cu dublu în-
491 ţeles, la jocul de cuvinte figurat. P. DELVAUX (n. 1897) se complace să confere un sens metafizic erotismului său ascuns de refulat speculativ, reuşind să devină doar ilustratorul sau emulul acelei literaturi parasuprarealiste mediocre, care poartă numele de „realism magic".

Alţi artişti, europeni şi americani, au participat la ceea ce s-ar putea numi propagarea degradantă a suprarealismului, redus rapid la un mod de a eluda, prin ambiguitate şi paradox, realitatea problemelor.

Prestigiul cultural al mişcării este ridicat de
492 adeziunea, dealtfel neformală, a lui Picasso (1925). Nu este o conversiune, este o alianţă: o recunoaşte onest, Breton, atunci cînd declară că Picasso este „suprarealist în cubism". Suprarealismul, ca poetică a inconştientului, era la antipodul „cartezianismului" cubist: se putea oare împăca „scrierea automată" cu un sistem formal analitic şi cognitiv? Trebuie să avem în vedere că sistemul care le detronase pe toate celelalte, care a iniţiat „revoluţia" artistică a secolului şi care a deschis cercetării orizonturi infinit mai vaste decît acelea ale experienţei senzoriale a fost cubismul. De ce procesul analitic, care dusese la rezultate surprinzătoare, aplicat spaţiului „obiectiv", nu s-ar fi putut aplica analizei spaţiului „psihologic"? Era oare atît de certă separarea dintre obiectiv şi subiectiv, dintre conştient şi inconştient? Picasso era un maestru al formei, dar forma sa nu avea nimic canonic, era o inovaţie, o invenţie continuă. Măreţia sa constă tocmai în faptul că nu pornea de la ideea unei realităţi rezolvate într-o natură ordonată, ci de la realitatea abordată şi înţeleasă în violenţa contradicţiilor ei. Forma pe care o descoperea şi reprezenta trebuia să fie discontinuă, încărcată cu tensiuni explozive: un tablou de Picasso este întotdeauna un conflict care se desfăşoară sub ochii înspăimîntaţi ai celui care îl priveşte. Ca şi realitatea, istoria nu este ordine şi simetrie, ci un ansamblu de fapte interferente, contradictorii, neclarificate, nu o călăuză pe care şi-a ales-o omenirea, ci complexul tragic al unei culpe. Deci, conştientul şi inconştientul nu sînt două sfere distincte ale căror greutăţi se echilibrează, ci două forţe într-un contrast dramatic continuu. Este imposibil să le separi, să le consideri altfel decît în conflictul lor.

Cubismul analitic dădea, simultan, mai multe aspecte ale aceluiaşi obiect privit din diverse puncte de vedere. Acelaşi criteriu de descompunere se poate extinde la întreaga realitate, chiar şi la gîndire. Cînd Picasso combină într-o figură vederi din faţă şi din profil, nu face, în fond, nimic altceva decît ceea ce făcea atunci cînd în 1910—1912, descompunea în spaţiu pahare, fructiere, chitare. Dar şi în figură, diferitele aspecte dezvăluie tot atîtea feţe ale acelei fiinţe ambigue şi proteiforme care este fiinţa umană. Toate acele aspecte se combină într-o formă unică, chiar într-o siglă grafică unică, dar fiecare este o cheie interpretativă, fiecare impune o citire diferită a imaginii. În aceeaşi figură sînt date, simultan, nu mai multe aspecte, ci mai multe „adevăruri" diferite, şi nici unul nu este mai adevărat decît celălalt. Ambiguitatea, contradicţia internă, deformează şi descompune figura, o reconstruieşte după structura sa adevărată, intrinsecă. Iată, după Picasso, eroarea de fond a constructiviştilor: aceştia căutau structura în raţiune, în timp ce adevărata structură a fiinţei este iraţionalul. Şi dacă iraţionalul este prezentat ca imagine, forma nu este, nu poate fi altceva decît structura imaginii. Dar cum, dacă imaginea este gîndită ca ceva insesizabil, fără consistenţă, ceva nonstructurat? Chiar aşa: imaginea dobîndeşte o sarcină dinamică ce poate distruge conştiinţa, dar atunci cînd, printr-un act de forţă, este adusă în conştiinţă, se impune ca structură, se blochează în formă.

Lumea, chiar și cea modernă, este plină de de mituri; miturile nu sînt periculoase atîta timp cît rămîn ca atare. Ele devin periculoase cînd sînt prezentate ca forme ale conștiinței, concepte. Aceasta este calea pe care suprarealismul intră în desenul lui Picasso, tot mai polemic față de societatea timpului său. Picasso și suprarealiștii nu erau singurii, în acei ani, care făceau din imagine obiectul cercetării estetice. Și în aria „raționalismului", în *Bauhaus* problematica imaginii era studiată în profunzime de Klee, adesea și fără temei apropiat de suprarealiști. Klee analiza cu instrumente grafice deosebit de fine delicatul țesut epitelial al imaginii. Evita să-l transpună în formalitatea unui limbaj, încerca să-i capteze și să-i transcrie straniile metamorfoze. În schimb, Picasso îl înfruntă cu construcția puternică a sistemului formal cubist. Astfel, imediat, imaginea, care la Klee era fragilă și aproape necorporală, capătă un schelet, o masă, un aspect uriaș și îngrozitor. Fi-
492 gurile din perioada Dinard (1928—1930) sînt
ființe ambigue, care au ceva din relicve, din monștri, din mașini. Par nevătămătoare și chiar blînde, dar într-o clipă, stupiditatea lor poate deveni ferocitate obtuză și convulsivă.

Deoarece pe Picasso îl interesează mai mult omenirea decît natura, explorarea sa se îndreaptă spre stratul mai confuz al inconștientului, spre acela care nu este al unuia, ci al tuturor. Nu întîmplător Jung, teoreticianul inconștientului colectiv, a scris despre Picasso studii în care recunoaște contribuția adusă de pictura sa la noua teorie post-freudiană, care avea să se dovedească fundamentală pentru interpretarea dramei secolului nostru. Nu ar fi existat un Picasso suprarealist fără un Picasso cubist, dar fără un Picasso suprarealist n-ar fi existat un Picasso istorico-
614,51 politic, autor al unor opere ca *Guernica*, *Masacrul*
din Coreea, al alegoriilor *Războiului* și *Păcii*. Simbioza dintre monstruosul și sublimul suprarealismului lui Picasso își găsește o dezvoltare în monumentalitatea care nu mai are caracter de celebrare și retoric, ci dimpotrivă, devine chiar, din

nou umanistă și gravă în gîndirea morală proprie
lui H. MOORE (n. 1898), englez care se alătură 493, 622.
direct primelor surse ale romantismului european: poetica „sublimului" lui Blake, ca linie de hotar între omenesc și divin și sentimentul unității dintre om și natură al lui Turner. Studiind arta neagră, el descoperă că la originea integrității sale plastice se află ceea ce lipsește culturii moderne: sentimentul sacrului ca primă cauză a comunicării vitale dintre om și lume. Ca și Arp, face din tehnicile vechi ale sculpturii instrumentul pentru cercetarea unei forme arhaice și arhetipale, originare, intrinsecă materiei, principiu vital al extinderii și transformării sale în spațiu și figură. Ceea ce este nedeslușit în suprarealism se dezvăluie, astfel, drept conștiință a conținutului spațio-temporal, o dimensiune care cuprinde și unifică devenirea realității naturale (creșterea) și a celei umane (istoria). Forma plastică nu rupe, ci dimpotrivă, realizează acest continuu. Spațiul cosmic se coagulează și se manifestă în formă, în dubla sa calitate alternativă de plin și de vid. Numai omul ca artist, are puterea de a realiza opera grandioasă a Creațiunii, de a duce mai departe procesul de formare a lumii pînă la a-l plăsmui după propria sa imagine și asemănare. Aceasta este mărturia de credință umanistă pe care sculptura lui Moore a dat-o în anii în care se pregătea și se săvîrșea tragedia mondială a războiului: dovada bazei sale etico-istorice este faimoasa serie de desene care reprezintă mulțimea mută, ordonată și tenace, în refugiile antiaeriene din timpul „bătăliei Londrei".

Ideii lui Moore, care vede în protoistorie recuperarea etică a unei umanități pe care mitul rațiunii a împins-o la violență, i se opune neacceptarea amară, „sublimul" negativ și anapoda al
lui G. SUTHERLAND (n. 1903) și al lui BACON 494, 495,
(n. 1909). Opera creată de acești doi pictori în si- 628, 736.
tuația dramatică din timpul războiului și de după război, contestă apelul de salvare ca fiind utopic și zadarnic. Moore, în fond, încercase să ajungă pe calea iraționalului la același ideal pe care constructiviștii voiau să-l atingă pe calea raționalis-

mului: să facă din artă o cale de salvare, să restituie omenirii vocaţia sa creatoare.

După război înflorirea poeticilor iraţionalului, în cadrul gîndirii existenţialiste, arată care este sensul dezbaterii dintre cele două mari filoane ale culturii figurative, care se inserează, în intervalul dintre cele două războaie, în dialectica întregii culturi artistice europene. De o parte, cu raţionalismul constructivist şi funcţional, se află tema progresului şi a eliberării finale, creatoare a unei societăţi a cărei artă a contribuit la reînnoirea structurilor; de cealaltă parte, cu poeticile iraţionalului se află tema fatalismului istoric, a complexului de vinovăţie, a inevitabilităţii eşecului acţiunii umane. De o parte, arta ca proiect, de cealaltă parte arta ca destin. Primei i se reproşează că este abstractă, utopică, celei de a doua că se predă fără luptă. Se va ajunge însă repede la convingerea că tendinţele constructiviste, care-şi propuneau în mod exagerat să reprezinte „din punct de vedere istoric" viitorul societăţii, erau lipsite de relaţii istorice cu societatea reală şi că tendinţele opuse, antiraţionale, descopereau cu o claritate extremă situaţia istorică de fapt, oricît de contradictorie putea apărea faţă de presupusa coerenţă a istoriei. Dar că proiectul a fost, într-adevăr, utopic şi că destinul a fost istoria, o putem spune numai astăzi, cu înţelepciunea pe care o dobîndim mai tîrziu.

Metafizica, Novecento, Antinovecento

De Chirico nu se opune futurismului (chiar de la primele sale acţiuni) de teamă faţă de nou, ci din cauza unei estetici diferite, care s-ar putea numi a „negativităţii". Arta este *metafizică* pură, nu are legături cu realitatea naturală sau istorică, oricare ar fi ea, nici măcar pentru a o depăşi, nu are scopuri cognitive şi nici practice, nu are funcţie. Prezenţa ei este ambiguă, neliniştitoare, contradictorie. Ea aşează forme fără substanţă vitală într-un spaţiu gol şi nelocuibil, într-un timp

care nu este etern, ci imobil. Ca un sfinx, arta le propune oamenilor, care cred că ştiu totul, enigme foarte uşoare şi nerezolvabile. Este un element de tulburare care dezorientează şi înstrăinează; fără a face vreun gest, poate compromite totul. Cu mult înainte de dadaişti, De Chirico a simţit şi a condamnat incongruenţa artei în civilizaţia modernă. Este inutil să căutăm remedii imposibile; raţiunea sa de a fi, este de a fi-în-contradicţie.

Între 1914 şi 1920 opera lui De Chirico cons- 496, 635,
tituie, în arta europeană, adevăratul *fapt nou;* el 636,
nu este revoluţionar, ba mai mult, este hotărît 638.
antirevoluţionar împotriva „avangărzilor" care voiau să intervină în procesul de transformare a societăţii şi să-l grăbească. Pentru De Chirico arta nu reprezintă, nu interpretează şi nici nu schimbă realitatea. Ea se înfăţişează ca o *altă* realitate, metafizică şi metaistorică. Este speculaţie pură, iar contactul ei cu lumea este pur ocazional: oare gîndirea lui Platon are valoare numai în raport cu problema cunoaşterii cosmosului şi a vieţii sociale a secolului al IV î.e.n.? În concluzie, reprezentînd lucrurile din realitate, artistul îşi manifestă voinţa de a *nu* fi în raport cu acestea, de a le îndepărta ca fiind străine.

Vraja artei-sfinx a fost ruptă de CARRÀ, care 497, 639,
în 1915 trece de la futurism la metafizică. Con- 637.
vertirea este explicabilă: mai curînd anarhic decît revoluţionar, Carrà înţelege că metafizica prin tăcerea ei încăpăţînată, este mai extremistă decît futurismul cu zgomotoasa lui polemică. El a trăit însă, agitata experienţă futuristă, a ajuns la metafizică avînd sufletul plin de furii polemice şi nu a putut rămîne impasibil ca De Chirico. Se inspiră din istorie. El inversează termenii problemei formale, dar problema rămîne. Forma lui Carrà este desigur mai plastică, mai construită şi concretă, mai sensibilă faţă de spaţiu şi lumină, mai impresionantă, într-un cuvînt mai „istorică". Tocmai aceasta însă, este limita sa. Inclusă în procesul istoric, imobilitatea metafizică se traduce în forţă de înfrînare. Roata istoriei reîncepe să se învîr-

tească, dar înapoi: procesul involutiv, planul înclinat în *Novecento* nu începe cu De Chirico, ci cu Carrà, tocmai pentru că acesta nu îndrăzneşte să nege ca De Chirico, întreaga artă modernă, de la impresionism la cubism. Mişcarea *Valori Plastici* (1920) încearcă o operaţie ambiguă: să readucă limbajul modern al lui Cézanne şi al cubismului, la ceea ce se afirmă că este rădăcina istorică, originară a întregii arte europene, *adevărata* tradiţie italiană: nu aceea a lui Rafael, ci a lui Giotto şi Masaccio. Este un istorism greşit. Impresionismul şi Cézanne se încadrează în cu totul altă perspectivă istorică. Eroarea nu constă într-un naţionalism încăpăţînat, ci în concepţia idealistă conform căreia arta era considerată clasicitate universală şi eternă. În afară de mişcarea *Valori Plastici* „rechemarea la ordine" sau antiavangarda, care la Paris culminează cu *purismul* lui Ozenfant, în Italia se prezintă ca aspiraţie spre o formă plastică absolută, originală. Exem-
498 plul tipic este acela al lui F. CASORATI (1886—1963), un artist conştient de propria sa responsabilitate intelectuală şi imun la slăbiciunile naţionaliste (a fost prieten cu P. Gobetti şi L. Venturi la Torino) dar, cu toate acestea, angajat în readucerea întregii arte moderne, inclusiv a lui Cézanne, la soliditatea volumului plastic. Prea cult şi prea sensibil pentru a-şi închipui că poate italieniza arta modernă impunîndu-i un clasicism care şi în Italia murise de secole, el încearcă, totuşi, să o justifice în cadrul idealismului crocean care, pentru intelectualii italieni din timpul fascismului era aproape un crez moral.

499, 645—648 G. MORANDI (1890—1964) — fără îndoială cel mai mare pictor italian al secolului — şi-a dat seama de absurditatea unei adeziuni formale la marile curente europene, precum şi de absurditatea legăturii dintre arta modernă europeană şi tradiţia italiană (despre care nu se ştia ce a fost). Cînd, între 1916 şi 1920, înfrunta dilema: metafizica sau istoria, el determinase şi aprofundase substanţa lecţiei lui Cézanne, identitatea dintre pictură şi conştiinţă. Din metafizica lui De

Chirico şi Carrà el extrage esenţa, respingînd tematica ambiguă a pieţelor italiene, a muzelor neliniştitoare, a penelopelor manechine, a perspectivelor ce dezamăgesc, a ruinelor ameninţătoare. Ceea ce la De Chirico este un alt spaţiu şi la Carrà o metamorfoză geometrică, la Morandi este spaţiu concret, de-a dreptul saturat, rezultat dintr-o paritate de nivel şi de tensiune, de profunzime şi densitate, între realitatea conştiinţei şi a lumii, trăite la fel şi integral şi comunicînd între ele, ca printr-o osmoză continuă. Toată viaţa pictează aceleaşi lucruri: sticle şi recipiente goale, cîteva flori şi peisaje. Sînt diafragma, filtrul osmozei; în ele, în jurul lor, se închează şi se umple, saturîndu-se de lumină, acel spaţiu care este ansamblul naturii şi conştiinţei şi care nu este dat ca o construcţie ipotetică a unei spaţialităţi universale, ci ca spaţiu trăit, amestecat cu timpul existenţei. El îi dă formă, culoare fără reflexe şi strălucire, inertă şi opacă, substanţă aproape exudată sau secretată în adîncul fiinţei, ca ceara albinelor. La această identitate *substanţială* între sine şi lume, la această alegere a obiectului prin mediere şi informare, ajunge printr-un proces lent de selecţie şi de reducere a *valorilor*. Acest fapt devine evident în acvaforte, unde reţelele reticulare grafice calculate produc cu frecvenţă variată o lumină pe care apoi o reţin, decantînd-o în ţesutul lor. Ceea ce greşit se numeşte intimismul lui Morandi, este mai curînd, opus activismului futurist exuberant, dar şi înstrăinării, incongruenţei spaţiale a metafizicii. Morandi construieşte pornind de la obiect ca şi Mondrian, care porneşte de la concept. Unul defineşte spaţiul după un *ésprit de finesse*, celălalt după un *ésprit de géométrie*, dar cu aceeaşi rigoare absolută. Mondrian şi Morandi sînt cele două vîrfuri (al treilea vîrf al triunghiului ar putea fi Klee, prin dimensiunea profunzimii sau inconştientului) între care se defineşte concepţia spaţiului în pictura primei jumătăţi a secolului. Acesta este motivul datorită căruia Morandi, care nu a părăsit niciodată Bologna, este

singurul pictor italian considerat cu adevărat european.

Novecento nu este nici mişcare, nici tendinţă, ci o grupare de pictori şi sculptori cu orientări şi niveluri diferite, conformişti, care se declară moderni, animaţi de dorinţa de a menţine „sănătoasă tradiţia italiană". Între multe mediocrităţi, apar
500 şi artişti autentici: A. TOSI (1871—1956), care a înţeles structuralitatea lui Cézanne, dar nu ştie să se desprindă de pitorescul romantismului lom-
501 bard tîrziu, M. SIRONI (1885—1961), care disimulează tonul oratoric printr-o asprime concisă expresionistă, asemănătoare celei a belgianului PERMEKE, şi în fruntea tuturor Carrà, care a uitat de trecutul său subversiv şi se angajează acum să însufleţească din nou, cu accente romantice, valorile plastice ale tradiţiei. În cadrul *Novecento*-
503, 504. u'ui întîlnim şi doi sculptori: A. MARTINI (1889 —1947) şi M. MARINI (n. 1901). Martini ar fi fost unul dintre cei mai mari sculptori moderni, dacă nu ar fi cedat mediocrităţii morale a culturii timpului care evita tot ceea ce crea probleme şi cerea o reflecţie critică. Ar fi putut reînnoi radical cercetarea plastică, care urmărea cu greu, de la distanţă, progresul picturii; dar el a preferat cercetării metodice, invenţia strălucită, improvizaţia plastică fericită. Suprimă limbajul aulic al sculpturii şi face din el limbaj deschis, utilizabil în toate împrejurările, mai mult vioi decît vital. Datorează mult studiului sculpturilor în ghips ale lui Canova şi este singurul care le-a înţeles, dar acestea îi servesc mai mult de alibi decît de exemplu. Canova poseda, ca şi el, o excepţională capacitate de invenţie plastică, dar o constrîngea să se conformeze rigorii cercetării şi doctrinei. Grandoarea sa constă în modul în care ştia să răspundă diferitelor împrejurări istorice cu un refuz de entuziasm ferm şi hotărît. Martini era în fond exigent în rigoare şi cercetare; este o exigenţă pe care a risipit-o într-o spontaneitate inventivă autentică, dar adesea artificial provocată, răspunzînd tuturor ocaziilor cu o risipă nemotivată de entuziasm. Prea inteligent pentru a considera drept

istorică cronica timpului său, prea slab, sau prea indiferent pentru a o respinge, a dat pînă la urmă, drept cronică, întreaga istorie a artei, alegînd deliberat din trecut note sau pretexte formale, ca şi cum istoria ar fi fost un repertoriu, şi nu o problemă. Spre sfîrşitul vieţii, la el domină exigenţa critică profundă care îl face să renege toată sculptura (sau cel puţin cea statuară) ca „limbă moartă". Bilanţul operei sale extrem de vaste se reduce însă, la cîteva capodopere dintre numeroasele „inspiraţii" sculpturale fericite, dar ocazionale.

Marini îşi dă seama de greşeala maestrului şi mergînd pe urmele mişcării *Valori Plastici* începe să caute geneza istorică în nucleul semantic originar al formei sculpturale: punctul în care se îndepărtează de lucrul al cărui *dublu* este (copia, masca) şi îşi asumă o semnificaţie autonomă. Spre deosebire de Martini, el respinge toate ocaziile, are oroare de monumental, îşi concentrează cercetarea asupra cîtorva teme (chipul, nudul, calul) prin intermediul cărora se străduieşte să ajungă la geneza istorică a formei plastice (pe care o găseşte în arta etruscă şi în cea mai veche artă romană a portretului), pentru a demonstra apoi cum noile structuri morfologice expresioniste şi cubiste se integrează acelui nucleu arhaic originar, aproape printr-o maturaţie spontană în timp.

N-a existat o artă fascistă. Numai dintr-o prejudecată burgheză şi din neîncredere cu care regimurile reacţionare onorează cultura, fascismul italian a fost împotriva cercetării artistice progresiste, fără însă să ajungă să o condamne şi să o interzică, ca în Germania. *Novecento* este un fenomen difuz de mediocritate culturală şi de oportunism politic. Mişcările *anti-Novecento* sînt indicii de lipsuri şi disensiuni, dar de-abia mai tîrziu, puţin înainte de război, se vor concretiza în orientări mai precise şi în preferinţe culturale mai justificate. Intoleranţa inconsistentului, italienismul *Novecento*-ului, de necalificat din punct de vedere istoric, se manifestă la artiştii mai sensibili şi mai angajaţi, în două moduri doar aparent contradictorii: o aspiraţie nostalgică spre Europa,

din care se simt excluşi, şi un interes mai viu pentru situaţia locală în care crează. U. Ojetti, criticul oficial al regimului, spune: „în Italia arta trebuie să fie italiană". Artiştii cărora li se neagă calitatea de a fi mai întîi europeni decît italieni, reacţionează numindu-se torinezi, milanezi, toscani, veneţieni, romani, ca Leopardi, care din „natio borgo"[1] iubit şi urît a făcut centrul lumii sale intelectuale.

Grupul celor şase pictori din Torino (1929) din
505 care fac parte G. CHESSA (1898—1935), C. LEVI (n. 1902), F. MENZIO (n. 1899), E. PAULUCCI (n. 1901) — profită de sugestiile a doi critici, E. Persico şi L. Venturi, care indicau în arta franceză de la Delacroix la Cézanne singura tradiţie din care s-ar fi putut naşte o artă modernă: este mai degrabă un curent de gust, care revendică la Torino legătura sa tradiţională cu cultura franceză. În aceiaşi ani, L. SPAZZAPAN
506 (1890—1958) aduce la Torino ceva din atmosfera Şcolii de la Paris, contopind în mod genial experienţele expresioniste cu cele *fove*. La Milano se formează, tot cu ajutorul criticii lui Persico, un grup de *chiarişti* în antiteză cu clarobscurul apăsător al *novecentiştilor* lombarzi, Carrà şi Sironi.
507 La Veneţia, P. SEMEGHINI (1878—1964) aplică transparenţele cromatice ale impresionismului la o interpretare intimistă a peisajului lagunar. Tosca-
508 nismul lui O. ROSAI (1895—1957) nu este de suprafaţă, ci antiretoric. Tipul uman al oamenilor săi din popor care stau de vorbă la răspîntie de drumuri, joacă uneori cărţi în birturile din suburbiile florentine, este opusul italianului viteaz şi războinic al retoricii fasciste. Limbajul său figurativ tipic toscan (perspectiva, Masaccio) se perfecţionează pînă la a-şi însuşi accente cézanniene şi expresioniste.

Fineţea toscană şi asprimea desenului lui M. MACCARI (n. 1898) riscă o satiră, dacă nu politică, de tradiţie. Se apropie de Grosz prin aspri-

[1] „oraşul natal". Recanati locul unde s-a născut Giacomo Leopardi (n. tr.)

mea tuşei şi de Nolde prin curajul deformării agresive. Săptămînalul pe care l-a înfiinţat şi l-a condus, „Il Selvaggio", deşi în limitele unei critici din interior, a contribuit mult la demistificarea retoricii imperialiste şi a redat temătoarei culturi italiene curajul criticii şi al opoziţiei.

La Roma, către 1927, se constituie un grup care va lua numele de *Scoala romană*, nu ca antiteză, ci mai curînd ca paralelă italiană a Şcolii de la Paris. Sufletul grupului este SCIPIONE (Gino 509
Bonichi (1904—1933), avîndu-i alături pe M. MAFAI (1902—1965), pictoriţa rusă A. RAP- 510
HAËL (n. 1900), abia sosită de la Paris şi sculptorul M. MAZZACURATI (1908—1969). Fondul său cultural este expresionismul servil, opresiv al Şcolii de la Paris (Vlaminck, Soutine, Pascin, Chagall). Scipione este sensibil şi faţă de reevaluarea incipientă a artei baroce, datorată mai ales lui R. Longhi. Este vorba de un argument împotriva retoricii clasiciste, dar ceea ce este mai important, îndreptat împotriva clasicităţii ideale a esteticii croceene. În puţinii ani ai activităţii sale, Scipione are un model, pe El Greco, şi o obsesie sumbră — Roma. Adoră şi ultragiază Roma *adevărată*, catolică şi barocă, devotată şi păcătoasă, splendidă şi în ruine, o contrapune Romei imperiale din carton presat, a arheologilor şi arhitecţilor lui Mussolini. În viziunea sumbră şi luministică a lui Scipione, Roma este Europa, dar nu Europa utopică a libertăţii şi progresului: Roma este complexul de vinovăţie pe care s-a construit Turnul Babel al unei Europe ipocrite şi reacţionare, minată deja de o veche decadenţă, aflată pe punctul de a se prăbuşi. Fără să ştie, Scipione a descoperit pesimismul existenţialist: pictura lui este pictura bolii mortale, a anxietăţii şi a disperării. Nu pune o problemă de formă, nici de conţinut: pentru el pictura nu este nimic în sine, este ca o prelungire a propriei sale fiinţe, o antenă sau un tentacul dureros de sensibil cu care artistul simte condiţia anxioasă a omenirii învinse, comunicîndu-i propria-i teamă.

Mafai este moștenitorul neliniștitului mesaj al lui Scipione. Mai laic, el se preocupă, totuși, mai mult de negativismul condiției istorice în acțiune, decît de căderea finală a ființei umane.

Anunțată de *Piața Navona* și de *Podul Sant' Angelo* de Scipione, minunata serie a *Demolărilor* lui Mafai nu este comentariul amar, ci tabloul real al urbanistcii fasciste, a stupidei (dar josnic de interesate) politici a tîrnăcopului. Suferința lui Mafai este și mai mare decît a lui Scipione, dar cel puțin se descarcă în protest, iar protestul va deveni din ce în ce mai crud și mai direct, pe măsură ce regimul se va apropia de deznodămîntul său fatal — războiul.

Generația ce va urma nu se mai mulțumește
cu împotrivirea, vrea să acționeze. În timp ce
așa-numitei „Școli romane", sau poeziei ca îm-
511, potrivire și protest, i se adaugă noi adepți ca R.
887. MELLI (1885—1958), G. CAPOGROSSI (n.
518 512 1900), AFRO (n. 1912) și promițătorii sculptori
513, P. FAZZINI (n. 1913) și MIRKO (1910—1969),
514. un tînăr pictor sicilian, R. GUTTUSO (n. 1912)
începe la Roma o operație culturală deliberat revoluționară. Încă de la început el își precizează poziția ideologică prin *Împușcarea la țară* (cu evidentă aluzie la Garcia Lorca, marele poet spaniol, împușcat de soldații lui Franco) și prin *Fuga de la Etna* (tragedia țăranilor din sud). Trece apoi la o revizuire critică a artei europene, de la Cézanne la expresioniști și de la Van Gogh la Picasso, tinzînd să determine și să pună în evidență tot ce era protest și acuzare față de societatea burgheză. Pentru îndeplinirea acestui proces critic, el se inspiră în mod necesar din Picasso, a cărui operă este în întregime o sfidare a conformismului, idealismului, naturalismului și istorismului „purificatoare" ale culturii burgheze.

Aproape simultan, și strîns legat de Roma, la
515, Milano se formează grupul de tineri *Corrente*,
516, condus de R. BIROLLI (1906—1959), la care
517. aderă A. SASSU (n. 1912), G. MIGNECO (n.
1908), B. CASSINARI și mulți alții. Factorul de coeziune nu este un scop figurativ bine determinat, ci revolta morală față de nelegiuirile fasciste din Spania, intoleranță față de intervenția din ce în ce mai puternică în viața culturală și artistică a regimului, hotărît să imite pe aliatul german. Falsului clasicism oficial i se opune, polemic, o tendință neoromantică, chiar dacă se manifestă numai sub simpla formă a participării intelectualilor la realitatea istorică a cărei gravitate impune acum, atitudini și responsabilități individuale. *Corrente* se opune hotărît *Novecento*-ului, decăzut repede din moderație în conformism și servilism. Indirect, se opune și formalismului riguros, dar nu angajat politic, al „abstracționiștilor" lombarzi.

În climatul grupului *Corrente* debutează sculptorul G. MANZU (n. 1908), care revine la tradiția lombardă romantică și la impresionismul plastic al lui Medardo Rosso, și se dovedește, încă de la primele încercări, a fi la curent cu cele mai aprinse evenimente ale istoriei sculpturii moderne, ca plastica lui Degas. El simte că o viziune aprofundată a artei trecutului, mai ales a lui Donatello, consta în interpretarea ei într-un mod cu totul deosebit de cel al clasicismului considerat propriu tradiției figurative italiene. Se opune, astfel, retoricii imaginative a lui Martini, precum și elocvenței austere a lui Marini. Ca și Scipione, face din instanța religioasă un argument împotriva retoricii sentimentelor și opune mai explicit, cu o
memorabilă serie de *Răstigniri* și *Coborîri de pe*
cruce, vădit aluzive la condiția politică, autenti- 519
citatea sentimentului creștin, la neautenticitatea miturilor puterii.

LE CORBUSIER
Vila Savoye de la Poissy
Capela bisericii Notre Dame-du-Haut

Vila Savoye este unul din punctele de pornire ale raționalismului arhitectonic european. Nu este decît un paralelipiped alb suspendat cu bruschețe pe piloni (*pilotis*) fragili deasupra unui corp retras de culoare închisă, cu ferestre mari. Blocul superior este traforat de ferestrele continue care

îl subîmpart în fîșii paralele, inegale, dar proporționale. Vila se află într-un luminiș în mijlocul unei păduri. Le Corbusier a așezat „casa în iarbă ca un obiect, fără a deranja nimic" și a proiectat-o ca o succesiune de nivele paralele cu solul, în așa fel încît să dea din exterior, impresia de volum gol și articulat. Întrucît etajul de locuit este cel superior, grădina este la același nivel, suspendată la trei metri jumătate de sol. Acoperișul este folosit ca *solarium* cu pereți de apărare curbi, pe care lumina are modulații de clarobscur. Le Corbusier precizează: „fațada, pe cele patru laturi, este luminoasă și permite admirarea peisajului, este o funcție pură și simplă". În realitate, fațadele sînt ca suprafața unui tablou: un plan *dincolo* de care se deschide un spațiu imaginar. Deși la prima vedere este foarte simplă, nu sesizezi valoarea formei pur geometrice, dacă nu ți cont de structura sa interioară: mișcarea pereților *solariumului,* golul grădinii interioare suspendate, liniile oblice ale rampelor, cavitatea în penumbră a spațiilor goale la parter, contrastul plastic și de lumină dintre aceste volume goale în penumbră și luminozitatea volumelor brusce ale etajului superior. Spațiile goale din spatele *piloniilor* au funcție de acces: cine vine cu mașina ajunge direct în interior, în inima edificiului.

Le Corbusier acordă acestei comodități practice o importanță hotărîtoare pentru întreaga construcție. În felul acesta el dă peste cap moda „aristocratică" după care vila era un loc privilegiat, o formă ce se situa în peisaj și-l determina, un accent arhitectonic ce reprezenta o încoronare a frumuseții naturii: numai văzută dinafară, ea dădea măsura înaltului rang social a culturii clasice, a bunului gust ale proprietarilor. Pentru Le Corbusier o vilă este un loc în care se locuiește și *de unde* se vede peisajul: are spațiile sale savant proporționate cu modul de existență socială, are chiar o grădină la nivelul camerelor integrată în construcție. Spațiul natural este orizontal și ca atare, este înscris în tăietura orizontală a ferestrelor continue. Toată ingeniozitatea arhitectului

constă în stabilirea unei ecuații între două dimensiuni sau mărimi ale aceluiași spațiu: casa este o mediere funcțională (s-ar putea spune, un transformator al intensității luminoase și de mărimi spațiale) între ambianța intimă, animată aderentă vieții sociale, și ambianța liberă și extinsă a unui peisaj pe care construcția, în mod civilizat, nu o tulbură. În această fază, Le Corbusier este influențat încă de cubism: o dovedește întrepătrunderea dintre casa-obiect și spațiu, comunicabilitatea dintre interior și exterior, distribuirea sau despărțirea încăperilor în planul plastic al fațadelor (sau, cum spunea mai bine artistul, a fațadei: este vorba, de fapt, de o singură fațadă pe patru laturi, care se identifică, deci cu întreaga suprafață a blocului). *Vila Savoye* este concepută, mai curînd decît în spiritul lui Picasso, în cel al lui Gris și al operelor lui Braque de după 1920, cînd din descompunerea planurilor spațiale renaște sau se deduce un obiect care nu este un simbol, ci o creație a spațiului. Vila nu este altceva decît o netedă cristalizare a spațiului, acolo unde ritmul său luminos, prin intervenția unui factor uman, își schimbă frecvența. Cînd, după circa 20 de ani, Le Corbusier a proiectat *Capela Nôtre-Dame du Haut* la Ronchamp, stilul lui dădea la iveală o evoluție care îl apropia de Picasso, bineînțeles de Picasso al acelor ani, între 1940 și 1950. Premisa rămîne aceeași: căutarea unui raport între spațiul construit și ambianța naturală. Aici, însă, nu se rezolvă prin definirea unei „proporții de aur", ci forțat, adică făcînd din clădire un nucleu plastic, dur și compact, plin de forță expansivă comprimată, care se relevă, totuși, în anomalia geometrică a fundației, în ieșirea bruscă a unor pinteni de zid, în forma încovoiată a acoperișului exagerat de mare, în forța contrastelor de lumină.

Fără nici un motiv liturgic sau funcțional Le Corbusier dă peste cap tipologia obișnuită a bisericii: vrea, evident, să traducă în dramatica mișcare a volumelor și culorilor, sensul tulburător al unei prezențe divine în centrul naturii. Este un sentiment aproape barbar al divinității, un sen-

timent primitiv, plin, fără îndoială, de motive animiste și magice. Nu ne putem întreba de ce oare apucîndu-se să facă o arhitectură creștină, prea civicul Le Corbusier laic și iluminist, a imaginat o biserică-fetiș. Nu avea nici măcar justificarea (și aceasta destul de fragilă) care la Chan-
525, 526 digarh, în Penjab, l-a convins să abandoneze curatul său limbaj urbanistic și arhitectonic, pentru a se aventura într-un monumentalism de tip pur colonial. Din cîte ne putem da seama, la Ronchamp apare, în surdină, o temă încă iluministă: un sentiment religios care, cu siguranță, nu are nimic creștin în el (de aceea este într-adevăr curios faptul că această biserică cu atîția imitatori a fost acceptată ca un nou tip liturgic), dar, se poate spune, vag teistă, ca aceea a „bunului sălbatic", care concepe divinitatea ca înspăimîntătoarea doamnă a forțelor naturii.

Prin capela din Ronchamp Le Corbusier face ca arhitectura modernă să realizeze o experiență nu prea diferită de aceea pe care arta plastică o efectuase cu mulți ani înainte prin sculptura neagră. Este vorba de aceeași căutare a unei integrări totale a spațiului în plastica formei: de aceea biserica din Ronchamp rămîne, în ciuda dezorientării ideologice, un obiect plastic, intens și dramatic, expresiv. Cel ce s-ar întreba, deci, ce exprimă ea realmente, nu va putea să nu-și amintească faptul că întoarcerea la „barbarie" este întotdeauna un semn al unui dezgust pentru civilizație, acea civilizație mediteraneană, europeană, universală, ireversibil clasică, al cărei apostol fusese Le Corbusier. O autocritică, deci? Să spunem mai curînd că este efectul amarei dezamăgiri care, după cel de al doilea și cel mai atroce război mondial, a distrus încrederea sa iluministă, utopică, în raționalitatea *naturală* a societății.

WALTER GROPIUS
Bauhaus-ul de la Dessau

În 1925, ostilitatea burgheziei reacționare și a mediului academic din Weimar constrînge *Bauhaus*-ul să-și găsească locul într-un mediu mai puțin reacționar. Edificiul pe care GROPIUS l-a construit la Dessau cu colaborarea profesorilor și elevilor școlii este opera cea mai semnificativă a raționalismului german și una din cele mai mari capodopere ale arhitecturii moderne. Planimetria este studiată în raport cu contextul urbanistic: traversînd o stradă, aflîndu-ne în fața alteia, îmbrățișînd cu privirea un teren de sport, edificiul se înscrie cu propriul ritm, în ambientul vieții urbane și deschide larg, către exterior marile fațade cu ferestre. Rațiunea practică a nevoii de maximum de spațiu și de lumină în laboratoare are o latură ideologică: într-o comunitate democratică „casele sînt din sticlă", nu se ascunde nimic, totul comunică, iar școala este nucleul generator, modelul comunității democratice, în care studiul, munca, recreația se întregesc într-o armonie creatoare. Compoziția se articulează pe paralele și perpendiculare: dată fiind fixitatea raportului, o rotație completă cu o perspectivă total circulară face ca valorile să treacă de la pozitiv la negativ (întreaga fațadă și racursiul la zero) urmînd consecvent un ansamblu constant, o perspectivă a întregului spațiu construit. Întrucît schema în formă de L se reproduce și la înălțime, circularitatea perspectivei devine sferică, totală. Această rotație ideală, înțeleasă ca spargere a echilibrului static și tinzînd spre mișcare este încredințată unui sistem de forțe („tensiunea internă și reciprocă a maselor" explică Gropius) care se dezvoltă din situația spațială și din entitatea blocurilor. Pivotul rotației se află în corpul central care are o dezvoltare mai mare în înălțime: galeria joasă și lungă nu este altceva decît un braț-pîrghie a cărui întindere este măsurată în raport cu corpul din dreapta. Echilibrul dinamic al ansamblului se bazează pe faptul că majorității masei corpului din stînga, direct articulată pe pivot, îi corespunde cea mai mare întindere a corpurilor din dreapta.

Pivotul sistemului de pîrghii coincide cu joncțiunea brațelor. Echilibrul dintre aceste blocuri, atît de diferite ca extensie, dezvoltare, structură

și densitate de mase, determinarea a ceea ce am putea numi timpul rotației ideale, sînt reglementate de o masă de inerție, care servește drept contrapondere și pendul: clădirea locuințelor-birou rigid legată de pivotul pavilionului inferior al refectoriului-auditoriu. Acesta este elementul mai puțin angajat în dinamica funcțională: loc de reculegere și de odihnă față de viața animată a comunității, punct mort unde mișcarea cade și urcă din nou spre dinamica de compoziție. Păstrează, de fapt, perfecțiunea sa de masă pătrată, pentru a compensa golul care există între cele două aripi, ale școlii tehnice și ale laboratoarelor. Numai în asimetria imaginată a pereților se înregistrează imperceptibila înlăturare a unei poziții de stagnare, lenta cădere și repunere în mișcare. Este deajuns ca un triplu rînd de balcoane, unindu-se de o parte cu verticala ferestrelor în afara axei, să depășească de pe cealaltă parte muchia care servește drept balama între doi pereți perpendiculari, pentru ca să se pornească rotirea pe care brațul rigid al refectoriului să o transmită celorlalte corpuri ale clădirii. Faptul că acea masă de inerție nu se mișcă într-un spațiu generic, ci se dezintegrează la rîndul ei în mecanica interioară a spațiului, este demonstrat de calitatea suprafețelor: unul dintre pereți oglindește în ferestrele imense spațiul geamurilor din față, iar pe fațada opusă, relieful balconașelor, susținute de gheare, cuprinde spațiul deschis în jocul plastic al etajului format de o deasă alternanță de plinuri și de goluri. Întregul ansamblu este conceput ca o rotire lentă de volume și de suprafețe plane care epuizează, în calitatea lor plastică, forțele mișcării sugerate de acestea. Este evident că acest dinamism de compoziție se bazează pe analiza mecanicii elementare a pîrghiei și bielei. Ar fi, totuși, o eroare să interpretăm această cercetare în sensul de *ésprit nouveau* și de *civilisation machiniste*, întrucît partea mecanică nu este un model formal, ca în arhitecturile-vapor ale lui Le Corbusier, sau în picturile mecaniciste ale lui Léger, ci un început de spațiu care determină forme. Unitatea dintre planimetrie și formă arhitectonică depinde aici de imposibilitatea de a gîndi construcția ca un ansamblu de valori imobile încadrate într-un spațiu constant, fizic, și de necesitatea de a o simți ca dezvoltare, proiectare și revoluție continuă într-un spațiu nedefinit.

Este evidentă coincidența cu experiențele didactice care se făceau în genetica formei la *Bauhaus:* cu o ușoară implicație simbolică, școala de arte este concepută ca o formă în evoluție. Este concepția lui Klee asupra nașterii liniei din mișcarea unui punct, a suprafeței, a volumului din aceea a suprafeței; și într-un sens mai larg, concepția despre originea formei de la transformarea continuă și reciprocă a unor forțe active în forțe pasive, și din forțe pasive în active, printr-un factor intermediar, care este de fapt punctul mort sau de inerție al mecanicii. Este evident și raportul cu teoria „tensiunilor" lui Kandinsky. Atît unele cît și celelalte au concurat la distrugerea masei ca efect naturalist și la reducerea sa la funcție spațială. Ceea ce confirmă încă o dată că „funcționalitatea" lui Gropius se bazează mai curînd pe un principiu figurativ decît pe principii exterioare (și încă naturaliste), concepții de practică și de tehnică constructivă.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE
Macheta unui zgirie-nori de sticlă pentru Chicago
Seagram Building de la New-York

MIES VAN DER ROHE operează într-un domeniu limitat, dar în profunzime. Este fiu de meșteșugar. În copilărie a fost dăltuitor; rămîne toată viața legat, într-un fel, de idealul *Werkbund*-ului, acela de a oferi artistului posibilitatea mînuirii aparatelor tehnice ale industriei, în așa fel încît, acesta să se servească de ele, precum se servea odinioară meșteșugarul de uneltele sale. Are o părere deosebită despre artist: modelul său ideal este Schinkel, un Goethe al arhitecturii, maestrul care știa să concilieze, cu severul său ideal neoclasic, tehnicile cele mai avansate ale timpului. Resimte și el drama postbelică germană; face parte

 din *Grupul din noiembrie*. Mai tîrziu (1926) ridică monumentul auster, emoționant al lui Karl Liebknecht și al Rosei Luxemburg, victime ale crezului lor socialist (monumentul a fost distrus de naziști). Rămîne credincios motivelor idealiste ale *Grupului din noiembrie*, cînd înfruntă încă din 1920, mai întîi în Europa, tema zgîrie-norilor. Zgîrie-norul nu înseamnă pentru el exploatarea intensivă a solului urban, ci o „casă transparentă", înaltă pînă la cer, utopism expresionist și neoromantic al „noiembriștilor", locuința omului care nu ascunde nimic, simbolul conștiinței pure, al vieții consacrate unui ideal. În plus, recurge, în zgîrie-nori, la ideea turnului gotic, foarte înalt peste acoperișurile orașului, a cărui imagine simbolică este; o formă care disprețuiește orice legătură terestră și are drept spațiu cerul, lumina. Primul zgîrie-nor pe care-l imaginează este o succesiune spre infinit de etaje paralele într-un înveliș de sticlă: acesta nu numai că lasă să se vadă cristalografia sa internă, dar prin desfășurarea neregulată și ondulată a fundației, volumele transparente se oglindesc unul într-altul, multiplicînd imaginea înlăuntrul imaginii, ținînd prizonieră lumina, reflectînd-o și răsfrîngînd-o. Nu există greutate de mase, nici efort de înclinări. Tehnica modernă orgolioasă este aservită deopotrivă frumuseții unei forme raționale și poetice. Pentru Mies, raționalismul înseamnă idealism în sensul profund german al lui Kant și Hegel. Lucida și, totuși, chinuita căutare lăuntrică a unei identități de natură geometrică și ritm poetic la limită, dincolo de limita vieții, îl pun în raport cu grupul olandez *De Stijl:* recunoaște în Van Doesburg, în Mondrian, frații lui spirituali. Raționalismul lor cu un fond mistic îl convinge mai mult decît raționalismul critic al lui Gropius. Nu are sens să căutăm o legătură între clădire și natură sau oraș: o formă artistică absolută nu mai poate fi comparată. Nici între edificiu și spațiu nu poate exista vreo relație: edificiul *este* spațiul (deci lumina), este adevăratul material de construcție prin care se exprimă arhitectul. Idealul suprem

este să construiești o clădire care să nu se supună legilor naturale: să nu fie o greutate pe sol, să se ridice fără înclinări aparente, să nu fie un paravan pentru lumină, să nu proiecteze umbre. Mai curînd decît o masă ce se ridică spre cer, ea trebuie să fie o coloană de lumină care sublimează pe cer spiritul orașului. Arhitectul este acela care decide raporturile proporționale, materialele, formele ce permit spațiului infinit și ideal să se concretizeze în structura și volumetria construcției: precum Klee, Mies operează cu multă delicatețe, învață cu grijă modul de a da imaginii spațiale o *substanță* vizibilă care să nu aibă greutatea fizică a materiei. La fel cum Klee desenează cu finețe de necrezut contururile și delicatele articulații ale imaginilor sale, Mies este foarte atent la forma, profilul, posibilele tensiuni, adausurile și nervurile elementelor sale metalice de suport.

În America, Mies nu s-a adaptat cu ușurință, ca Gropius, la sistemul social-economic al țării. El îi folosește posibilitățile tehnologice, dar rămîne cu încăpățînare, și uneori polemic, european. Găsește solicitanți înțelegători și receptivi la exigențele sale de artist. *Seagram Building* (1958) răsare chiar în inima New-York-ului, acolo unde fiecare centimentru de pămînt valorează o comoară. Totuși construcția este mult retrasă față de axul străzii, lăsînd liberă o bună jumătate din suprafața disponibilă. Stîlpii metalici, modelați ca niște sculpturi, nu sînt din oțel, ci din bronz, pentru a se potrivi din punct de vedere coloristic cu geamurile antisolare ca de alabastru. În America, deci, Mies poate, în fine, să realizeze proiectul pe care îl are în minte de atîți ani: zgîrie-norul ca imensă prismă rectangulară, cubaj diafan înălțat în spațiul imens al cerului, cristal care închide, filtrează, refractă lumina. Ziua, forma luminoasă este caldă și aurită în tonalitatea gri a orașului, iar noaptea strălucește. În vastele etaje, împărțite cu de-amănuntul în pătrățele se transcrie, prin semne mobile, viața anonimă, dar ordonată a interiorului: geamuri se închid și se deschid, se iluminează și se sting, ca lămpile din tabloul de

comandă al unei gări, sau — și nu este o întîmplare — ca micile careuri galbene, roșii, albastre care umplu spațiul gol al tabloului *Broadway boogie-woogie* de Mondrian.

Cum a putut Mies să obțină, în ciuda dimensiunilor blocului, un asemenea efect de imaterialitate și de înălțare, încît să dea impresia că edificiul nu ar putea apăsa terenul și nu ar primi impulsuri de jos, se vede observînd cum sînt modelate muchiile care, în același timp, unesc și despart etajele în așa fel încît fiecare dintre ele să poată fi, concomitent, suprafață transparentă, sau diafragmă întinsă și față a unui corp plastic, geometric. Acestei sensibilități a articulațiilor îi corespunde dezvoltarea volumului, dus astfel, la limita extremă a unei proporționalități de orizontale și verticale, dar menținut tocmai în limitele unei proporții, ale unui echilibru pe care ochii și mintea îl sesizează fără mirare sau consternare. În ciuda mărimii sale, *Seagram* este un edificiu pe „măsura omului", numai că unitatea de măsură nu este, ca la Le Corbusier, corpul omului, ci capacitatea de raționament, de calcul, de reducere la unitate a minții omului. De aceea, printre mulți alți zgîrie-nori, uneori mai înalți și mai voluminoși, ce au crescut în jurul lui, *Seagram Building* al lui Mies se remarcă prin extraordinara puritate a formei și luminii sale: ca o statuie greacă originală, printre alte statui de sculptori romani.

TREI PROIECTE PENTRU PALATUL SOVIETELOR:

LE CORBUSIER ȘI PIERRE JEANNERET
WALTER GROPIUS
B. LIUBETKIN

Aceste trei proiecte prezentate la concursul internațional pentru Palatul Sovietelor din Moscova aparțin unui elvețian-francez — LE CORBUSIER, unui german — GROPIUS și unui rus — LIUBETKIN (n. 1890). Cei trei arhitecți au conceput clădirea ca un organism funcțional și dinamic, inserat într-un ambient urban, la care se articulează prin mișcarea părților sale și căruia

îi comunică, prin propriul impuls și ritm, mișcarea.

În proiectul lui Le Corbusier, edificiul este ca un lung braț la capătul căruia mîna, cu degetele desfăcute, se așează pe oraș, legîndu-l de fluviu, a cărui curbă o urmărește cu palma. Este o mișcare sprintenă și vie, din nervi și tendoane. Pentru a evita pericolul „monumentalului", Le Corbusier descarnează masele, pune în evidență liniile de forță, traduce mișcarea în frecvență, frecvența în ritm. Dinamismul său este aproape *cinetic* ca în *Nud coborînd scara* de Duchamp. Din strălucitoarea soluție formală, este exclusă orice implicație ideologică: edificiul este funcțional în sine, așa cum ar putea fi o fabrică, sau un centru sportiv.

În cele două proiecte, ale lui Gropius și Liubetkin, implicația ideologică se exprimă în înțelesul simbolic al formei: edificiul este format din mase circulare sau orbitale ce se rotesc în jurul unui pivot ca și cum acesta ar fi elementul unui complex aparat mecanic.

În acest moment, Gropius își îndreaptă atenția spre problema urbană: pentru a se dedica acestei cercetări (care după cartierele din Dessau și Karlsruhe, între 1927 și 1929, se încheie în 1930 cu foarte importantul *Siemensstadt* din Berlin) renunțase la conducerea *Bauhaus*-ului. În concepția sa urbanistică, edificiile cu funcții de interes colectiv (educative, organizatorice, administrative, politice) constituie tot atîtea nuclee propulsoare, de maximă concentrare și, în același timp, de iradiere funcțională. În proiectul pentru Palatul Sovietelor, masele se articulează după două impulsuri simultane și de sens opus, centripet și centrifug. De aceea, capătă un puternic sens plastico-dinamic ce se reliefează, mai ales, de sus (Gropius se gîndea că vederea din avion, obișnuită pentru omul timpurilor noastre, ar fi cea mai potrivită pentru evaluarea „esteticii" unui ansamblu urbanistic). În aceste nuclee plastico-dinamice, inserate în țesătura aproape uniformă a cartierelor de locuit, Gropius recurge adeseori, chiar și în perioada celui mai riguros ra-

ţionalism al său, la motive de origine expresionistă: forma nu trebuie să *traducă* un conţinut conceptual, nici să-l *transfere* într-un simbol abstract, ci să-l transforme într-un impuls psihologic care influenţează direct comportamentul individual şi social. Social-democrat, Gropius nu rămîne insensibil faţă de tema revoluţiei: edificiul pe care-l proiectează face aluzie clar la ideea revoluţiei. Dar este semnificativ faptul că, vrînd să se servească de o analogie formală cu maşina, alege volantul: masa rotitoare ce, permiţînd aparatului depăşirea punctelor moarte şi frînînd totodată acceleraţia excesivă, asigură continuitatea funcţionării sistemului. În fine, centrul puterii muncitorilor trebuie să ducă mai departe, dar în acelaşi timp, să modereze şi să ordoneze, mişcarea revoluţionară.

Liubetkin dezvoltă tema într-o manieră mai dinamică, centrifugă, propagînd din pivotul excentric fluxuri succesive de mişcări: aşa cum la maşină motorul transmite chiar şi celor mai îndepărtate părţi energia pe care o generează. O parte întreagă a complexului edilitar pare să se desprindă de nucleu sub influenţa unui puternic impuls direcţional: este saltul spre viitor, elanul nestăvilit al revoluţiei.

În esenţă, Liubetkin interpretează tema în spiritul revoluţionar al avangărzii sovietice. Dar nici soluţia sa, nici celelalte două, nu vor fi adoptate de către birocraţia culturală.

Ulterior, Liubetkin pleacă la Londra, unde devine sufletul grupului *Tecton:* prima „avangardă" arhitectonică viguroasă într-o ţară care, deşi ducea o politică urbanistică bună, în privinţa arhitecturii rămăsese legată de tradiţii. Dacă în Anglia, primul impuls de reînnoire a arhitecturii porneşte de la Liubetkin, de la îndepărtata avangardă revoluţionară rusă, al doilea provine de la Gropius, din social-democraţia germană reprimată de nazism. În Anglia Gropius a găsit, în 1935, un colaborator preţios şi un genial continuator în per-
540 soana lui MAXWELL FRY (n. 1889), conducătorul mişcării raţionaliste engleze. Planul de reglementare a Londrei, studiat de Maxwell Fry

(1941) cu scopul de a transforma structura ei radială într-o structură liniară şi funcţională, este direct legat de funcţionalismul dinamic al constructiviştilor ruşi şi al lui Gropius. Mai tîrziu, Maxwell Fry a colaborat cu Le Corbusier la proiectarea Chandigarh-ului.

THEO VAN DOESBURG şi HANS ARP
Cinematograful — restaurant L'Aubette de la Strasbourg
G. THOMAS RIETVELD
Fotoliu cu elemente în galben, roşu, albastru

VAN DOESBURG nu *decorează*, ci restructurează vizibil mediul suprapunînd unei construcţii insignifiante o structură de forme colorate. Este, pe drept cuvînt, convins de colaborarea dintre arhitecţi, pictori şi sculptori. Nemaiadmiţîndu-se diferenţierea dintre arte, dintre tehnicienii constructori şi tehnicienii artelor plastice, colaborarea trebuia să înceapă încă din primele faze ale proiectării. Este absurd să apelezi la pictori şi sculptori (cum din păcate se mai face) ca să comenteze sau să completeze pictural sau plastic un spaţiu bine definit din punct de vedere constructiv. Deoarece, în acest caz, spaţiul arhitectonic era dat şi era insignifiant, Van Doesburg îl şterge, răsturnînd printr-un ritm de linii oblice, statica planurilor perpendiculare (pereţi-podea-tavan) şi descompunînd suprafeţele în mai multe planuri de profunzime. Nu este vorba de cinism, chiar dacă Van Doesburg susţine, împotriva „elementarismului static" al lui Mondrian, necesitatea unui „elementarism dinamic": într-o arhitectură pur vizibilă, Van Doesburg vede posibilitatea unei arhitecturi ale cărei forme să nu fie supuse legii gravitaţiei, în consecinţă, temei obligatorii a verticalelor şi orizontalelor.

Desenînd în 1917, primul an al mişcării *De Stijl*, acest fotoliu, RIETVELD studiază elementele primare şi esenţiale ale construcţiei: se foloseşte de vergele şi scînduri, legate în modul cel mai simplu, numai prin procedeul îmbinării şi incastrării.

Pornește de la studiul staticii individului așezat comod. Repartizează greutatea pe cele două planuri înclinate — al scaunului și al spătarului — pe care le descarcă pe două traverse prin intermediul cărora se repartizează în cele patru picioare foarte distanțate pentru a mări lungimea brațelor-pîrghie și forța împingerii. În afară de cele două planuri — al scaunului și al spătarului — care trebuie să se adapteze curbelor corpului, întreaga structură este un sistem de unghiuri drepte. Elementele plastice sînt și elemente coloristice: scaunul este albastru, spătarul roșu, stinghiile și traversele sînt negre cu capetele de un galben auriu. În simplitatea structurii și tehnicii este clară polemica purtată cu mobilierul *Art Nouveau* și probabilă referirea la structurile liniare ale lui Mackintosh (Biblioteca Școlii de artă din Glasgow). Polemizează, în primul rînd, cu cei ce creează mobilă din lemn curbat (Thonet), foarte răspîndită pe atunci. Această încercare a lui Rietveld este fundamentală pentru tipologia ulterioară a mobilei: nu mai este vorba de o mică arhitectură, ci de o structură de sine stătătoare care dezvoltă forțe de impuls proporționale cu greutatea. Este principiul pe care, cîțiva ani mai tîrziu, îl va dezvolta Breuer în primele sale mobile din tuburi metalice, înlocuind însă sistemul elastic cu sistemul rigid. Desigur, fotoliul lui Rietveld nu este independent de spațiul căruia îi este destinat; dar nici casa nu mai este concepută ca „arhitectură“, ci ca o simplă structură. De fapt, în ambele cazuri, nou și important este faptul că structura nu se mai proiectează ca o schemă de echilibru de forțe care acționează într-un spațiu anumit, ci este legată de simplitate, de sensul primar al actului constructiv. În acest sens, semnificativă este nu numai renunțarea la orice element ornamental, ci și la orice completare sau adaos la forma pură constructivă (stofă, căptușeală și altele). Este de reținut analogia structurală și coloristică dintre fotoliul și casa SCHROE-
545 DER (1934) ale aceluiași Rietveld: un adevărat model de raționalism arhitectonic european.

PIET MONDRIAN
Compoziție în roșu, galben, albastru

MONDRIAN avea deja un trecut ca pictor figurativ cînd, la Paris în 1911, vede operele cubiștilor și sesizează întreaga importanță a acelei schimbări radicale a construcției și funcției operei de artă. Revenit în Olanda în 1914, el se alătură mișcării neoplastice și înființează cu Van Doesburg revista „De Stijl“. Revenit la Paris în 1919, precizează riguros poetica sa, a valorilor primare sau structurale ale viziunii: linia, planul, culoarea. În 1938 pleacă la Londra, iar în 1940 la New-York:
Broadway boogie-woogie și *Victory boogie-woo-* 533
gie marchează o ultimă cotitură în stilul său, în 548
sensul unei fracționări și animații vizuale a planimetriei spațiului pictural.

Mondrian a luat față de cubism, din ce în ce mai mult, o atitudine critică clară, opusă aceleia a lui Delaunay, a lui Duchamp, a futuriștilor, a lui Chagall. Cubismul este rațional, dar nu îndeajuns. Cubismul nu aduce raționalitatea la ultimele consecințe, nu trece de la analiză la sinteză. Realizează conștiința în conținuturile ei cognitive, nu conștiința în sine, în esența ei. Întrucît, de tînăr încă, Mondrian se interesa de filosofie și religie, se poate spune că critica lui este o critică a cartezianismului cubist din punctul de vedere riguros al lui Spinoza, ceea ce explică problematica etico-socială inerentă formalismului rigid al picturii sale, care s-ar putea realmente defini ca o *Ethica ordine geometrico demonstrata.* Confruntarea nu este arbitrară. Mondrian a scris mult, dar nu a scris o teorie a artei, pentru că era convins că numai făcînd artă se poate construi o teorie a artei și că, în consecință, opera de artă trebuie să aibă ca structură proprie o esență teoretică riguroasă. În sfîrșit, ca și Spinoza, Mondrian consideră că fără percepție nu se poate cunoaște nimic, dar că esența lucrurilor nu se poate cunoaște prin percepție, ci printr-o reflecție asupra percepției detașată de percepția propriu-zisă: o reflecție în care mintea lucrează singură, numai cu mijloacele pe care i le furnizează constituția sa. Și

întrucît constituția minții este aceeași pentru toată lumea, orice proces mintal trebuie să provină din *noțiuni comune:* întreaga pictură a lui Mondrian, de fapt, este o operație bazată pe *noțiuni comune*, adică pe caracterele *elementare* ale liniei, planului, culorilor fundamentale. Toate tablourile lui Mondrian din 1920 pînă în 1940 se aseamănă: un „grătar" de coordonate, care formează încadraturi de diverse mărimi acoperite de culori elementare, cu predominarea frecventă a albului (lumina). Fiecare din ele depinde de o situație perceptivă (deci, senzorială și emotivă) diferită: rezultatul, în termeni de valori, este întotdeauna același. Fiecare experiență a realității, oricît de diferită, trebuie să dezvăluie, pînă la urmă, structura constantă a conștiinței.

Să studiem această *Compoziție* din 1927. Este o suprafață „impresionată" cu puține culori: alb, negru, roșu, galben, albastru. Este ecranul pictural al impresioniștilor pe care cubiștii îl transformaseră în ecran plastic; pentru Mondrian o limită, atît a unuia, cît și a celuilalt, o constituie caracterul lor empiric. Pentru a face o pictură care să aibă rigoarea și demnitatea științei, Mondrian își propune să transforme suprafața (empirică) în plan (entitate matematică). Subîmpărțind suprafața prin coordonate verticale și orizontale, el soluționează într-o „proporție" metrică tot ceea ce în natură este dat ca înălțime și lățime. Rămîne ceea ce este dat în dimensiunea a treia: senzațiile infinite care variază după culoarea locală, distanță, lumină. Această materie complexă trebuie să fie redusă „la minimum". Din cele opt compartimente formate de liniile negre, cinci sînt variații ale albului: un alb mai cald (amestecat cu puțin galben sau roșu) și mai rece (amestecat cu puțin albastru sau verde). Sînt variații de „cantitate" de lumină reduse la diverse „calități" de culoare: diverse, cum pot fi diverse două numere care, însă, ca numere, nu sînt diferite unul de altul. La cele două extreme ale diagonalei tabloului sînt un dreptunghi (în înălțime) roșu și un dreptunghi (în lățime) albastru: roșu (cald)

și albastru (rece) sînt termenii registrului variațiilor (albe calde și reci) culminînd în dreptunghiul (în înălțime) galben, zona cea mai luminoasă a tabloului. La ce folosesc liniile negre? Fără acele pauze, culorile s-ar întîlni între ele, s-ar influența reciproc: pentru Mondrian, între valori nu trebuie să existe raporturi de forță, ci raporturi metrice, proporționale. Nu simțurile, ci mintea este aceea care trebuie să le evalueze.

Ce demonstrează Mondrian? 1) Perceperea unei culori nu se schimbă, *evaluarea* culorii percepute se schimbă o dată cu mărimea suprafeței acoperite și cu forma sa (dreptunghi mai mult sau mai puțin pronunțat, dispus în înălțime sau lățime). 2) Două zone de întindere diferită (un cadru mare și unul mic) au aceeași valoare cînd diferența de întindere este compensată de diferitele profunzimi ale tonului; în mod analog, două tonuri diferite au aceeași valoare cînd diversitatea lor este compensată de o întindere mai mare sau mai mică a cadrelor. Proporția *perfectă* se obține cînd toate valorile sistemului (fiecare dintre ele ar tinde în *mod natural* să se dilate sau să se contracte, să apară la suprafață sau să se scufunde, să influențeze celelalte valori) se echilibrează formînd nu o suprafață omogenă, ci *un plan geometric*.

Pare (și într-un fel și este) o operație matematică. Totuși fiecare „demonstrație" (cadrul) nu numai că depinde de o situație perceptivă, ci *creează* o situație perceptivă. De ce după ce a redus fenomenul la idee Mondrian — prezintă din nou ideea ca fenomen? De ce nu-i ajunge să găsească ideea, ci vrea s-o *facă* cu propriile-i mîini, să o facă vizibilă prin linii și culori? Pentru că (și aici intervine factorul etic) actele omului trebuie să aibă claritatea, fermitatea, adevărul intrinsec al gîndului. Aceleași senzații vizuale trebuie traduse *imediat* în gîndire. Este o prejudecată romantică să crezi că senzațiile reprezintă confuzia, ordinea logică; și că confuzia senzațiilor nereflectate reprezintă realitatea, ordinea logică, abstracția. Pentru Mondrian (fără îndoială cel mai *civic* dintre pictorii secolului nostru) nimic nu

are valoare în afară de adevăr: 2 + 2 = 4 în artă, ca și în aritmetică și în morală. Sarcina morală a lui Mondrian este să „elimine tragicul din viață", iar tragic este tot ce vine din inconștient, din complexele de vinovăție sau de putere, de inferioritate sau de superioritate. Este tragic ceea ce Mondrian numește cu amărăciune „barocul modern": expresionismul, suprarealismul, dar și bucuria veșnică de a trăi a lui Matisse, deformările explozive ale lui Picasso, rîsul printre lacrimi al lui Chagall. Artistul, după părerea lui Mondrian, nu are dreptul să influențeze, emotiv și sentimental, pe semenii lui. Dacă descoperă un adevăr are datoria să demonstreze că a reușit; dacă poate demonstra acest lucru, are datoria să facă cunoscut tuturor acel adevăr, să procedeze în așa fel încît el să poată fi folosit în viața *cetățenească* a comunității. În ciuda unor divergențe, programul său nu este foarte diferit de cel fixat de *Bauhaus*, cu care a fost în legătură, nici de cel al lui Malevici și al avangărzii sovietice, cu excepția tezelor revoluționare. Conștient de responsabilitatea culturală a artistului, el consideră pictura un proiect de viață socială: societatea pe care și-o imaginează el nu este utopică, fără contradicții, ci o societate capabilă să rezolve zi de zi, cu rațiune și fără să recurgă la violență, propriile contradicții. De aceea, potrivit concepției sale, pictura se încadrează într-o *urbanistică* perfectă: orașul pe care și-l dorește este spațiul vital al unei societăți ale căror acte, fiind un pur produs al conștiinței în unitatea sa, sînt, în același timp, raționale, morale și estetice. Nu este de mirare, deci, că prin concepția lui despre spațiu, Mondrian a avut o influență profundă asupra arhitecturii, și nu atît asupra *formelor* arhitectonice, cît asupra evaluării funcționalității vitale a spațiilor, asupra planimetriei care le definește și le distribuie, asupra proiectării. De aceea, se poate spune că, în ciuda voitei răceli a picturii sale (sau chiar din cauza ei) Mondrian a fost, după Cézanne, cea mai elevată, cea mai lucidă,

cea mai cetățenească *conștiință* în istoria artei moderne.

ALVAR AALTO
Sanatoriul de la Paimio
Fotoliu

Opera ce-l situează pe AALTO, care are puțin peste 30 de ani, la nivelul maeștrilor raționalismului european este *Sanatoriul* din Paimio — un edificiu înalt și zvelt, compus din mai multe corpuri (plus altele învecinate) articulate după unghiuri cu deschidere diferită și care ocupă o suprafață foarte vastă, cu largi spații goale. Izvoarele sînt evidente: sediul *Bauhaus*-ului în ceea ce privește distribuirea în mai multe tronsoane coordonate, proiectele berlineze ale lui Gropius de edificii „lamelare", apoi Le Corbusier, Mies van der Rohe, funcționaliștii olandezi.

Schema distributivă a edificiului *Bauhaus*-ului din Dessau avea două rațiuni: să sugereze un dinamism simbolic rotativ și să ajute la deplasarea elevi'or de la un laborator la altul. Scopul lui Aalto, însă, este să orienteze cel mai mare corp al edificiului, care cuprinde secțiile destinate bolnavilor, în așa fel, încît să obțină un *optimum* de aerisire și soare. Se explică, deci, dezvoltarea în înălțime, după o schemă tipologică opusă aceleia a *Sanatoriului* lui Duiker din Hilversum. Avînd o funcție nu numai spitalicească, ci și terapeutică, era logic să se rezerve bolnavilor întregul corp principal al edificiului, cu o așezare ideală, plasînd în celelalte corpuri serviciile medicale și administrative etc.

Formarea lui Aalto este incontestabil raționalistă: raționalismul lui, însă, nu este un raționalism ca schemă *a priori*, ci ca principiu de comportament după care, arhitectul rezolvă, încetul cu încetul, problemele concrete care se prezintă în cursul proiectării. Modelul ideal al lui Gropius era o mașină în mișcare, iar cel al lui Aalto este ceasornicul solar: nu se poate înțelege de ce un orologiu solar trebuie să fie mai puțin rațional decît o mașină. Mai tîrziu Aalto va descoperi că o linie

sau o suprafață curbe nu sînt mai puțin raționale decît o linie dreaptă sau o suprafață plană. La Paimio concepe edificiul ca o diafragmă întinsă în aer și lumină. Mai tîrziu, va dezvolta suprafețe curbe și ondulate pentru a obține o modulație mai sensibilă, o variație de frecvență de lumină. Există, totuși, o mare diferență față de raționalismul generației precedente. O clădire concepută după criteriul celei mai bune așezări în aer și lumină este cea concepută pentru un loc bine determinat: deal, șes, pădure etc. Și bineînțeles, pentru un anumit aer, o anumită lumină. Aerul și lumina, însă, nu mai reprezintă componentele variabile ale peisajului: pentru bolnavii de piept ele au o funcție curativă, pentru toată lumea, una salutară. Există, deci, un raport practic, de utilitate și simpatie cu peisajul. Aalto, căruia îi plăcea să picteze, caută adesea prima idee a clădirii pictînd, concretizînd în imagine mediul unde se va înălța construcția. Nu este un studiu naturalist sau de pură ambientare. În peisaj Aalto caută și determină liniile structurale, elementele plastice, luminoase sau coloristice în stare să se cristalizeze în forma edificiului. Construcția nu conține nimic spontan sau natural. Este semnul prezenței ființei umane, conștientă și gînditoare, în natură.

O particularitate aparent neimportantă ne ajută să înțelegem în ce constă raționalismul empiric al lui Aalto. Se știe că în mod normal pereții unei camere sînt mai întunecați decît tavanul pentru că sînt priviți mai mult și nu trebuie să obosească vederea. În schimb tavanul (care ține loc de cer) acționează ca o suprafață ce reflectă și luminează. În camerele bolnavilor, la Paimio, raportul este inversat, pentru că, în mod obișnuit, aceștia stau în pat, privind tavanul. La curent cu tezele *Bauhaus*-ului și *De Stijl*-ului despre desenul industrial, Aalto nu consideră că problema arhitecturii trebuie separată de cea a mobilelor și a obiectului. El devine promotorul unei legături concrete între artă și industrie, înființînd și conducînd o fa-
551 brică (*Artek*). Este semnificativ faptul că, în felul acesta, el pune organismul tehnico-industrial la dispoziția directă a artistului. Proiectează mobilă în serie din placaj de mesteacăn curbat, dar ar fi o greșeală să vedem în folosirea placajului o nostalgie pentru metodele artizanatului. Dealtfel, placajul presupune o prelucrare industrială prealabilă. Aalto concepe mobila ca un sistem de forțe pentru a contrasta cu greutatea corpului, ca Rietveld și Breuer. Mai mult, în placajul curbat, constată un coeficient de elasticitate superior celui al metalului. Curbele suporturilor sînt larg desfășurate (în curbă și contracurbă) pentru a acționa ca elemente de suspensie și de elasticitate, ca arcurile vechilor trăsuri. Curba spetezei scaunului este modelată după curba corpului. Aalto elimină căptușelile care fac scaunul să semene cu un pat. Ca și Rietveld, el își propune să așeze corpul într-o condiție de echilibru perfect, care să nu constrîngă la poziții forțate, la eforturi musculare. Sînt scaune pentru persoane active. Activitatea exclude lenea, dar nu comoditatea. B. Zevi are dreptate să presupună că Le Corbusier ar fi făcut aluzie în mod malițios la Aalto, cînd scria: „Printre necesitățile umane există, de acord, și aceeea de a avea picioarele calde, dar eu sînt mai sensibil față de nevoia de a simți acea plăcere care provine din armonie". Dar dacă există o armonie care derivă din cunoașterea sau contemplarea realității naturale, există o alta care depinde de modul de a trăi în armonie cu natura sau ambianța: mai precis, să stai comod și să nu ai picioarele reci. Acesta este tipul de armonie pe care, la nivel de urbanistică și de obiect familiar, Aalto își propune să-l atingă, independent de orice problemă ontologică.

Dar este chiar sigur că problema ontologică, a semnificației cognitive a formei, este atît de categoric exclusă? Și că Aalto abordează problema arhitecturii din punctul de vedere al unui naturalism empiric, evitînd și problematica istorică? Încă din 1934, proiectînd sala de conferințe a *Bibliotecii din Viipuri* (distrusă în timpul războiul 389, 553,
ruso-finlandez), Aalto modelează spațiul interior, 554.

din motive de acustică, cu pereți ondulați din lemn. Din acea clipă toată morfologia sa constructivă, în mobilier, ca și în marile edificii (de exemplu *Dormitoarele* din *Massachussetts Institute of Technology* din Cambridge, S.U.A., 1949) este bazată pe ondularea planului. Este o morfologie pe care Aalto, alături de alții, o cercetează, o experimentează, și-o însușește ca pe o morfologie primară și fundamentală a limbajului expresiv al artei și ca substituire a morfologiei geometrice a diverselor tendințe constructiviste. Este deajuns să ne gîndim, în primul rînd, la Arp, dar și la Picasso, la Miró, la Moore. Reluînd, poate fără să știe, o mai veche teză iluministă (Hogarth), linia curbă și ondulată este linia expresivă a vieții, a tot ce se naște, crește, invadează (și nu „construiește") spațiul. În acest sens, raționalismul lui Aalto, care, desigur, nu poate fi considerat naturalist, ar putea fi numit, mai curînd decît empiric, biomorfic.

Raționalismul „psihologic" al lui Aalto, fondat pe „o bază de experiență comună", și nu pe o idee abstractă *a priori* despre spațiu și societate, nu vrea „să producă obiecte pure și neanimate" (Marconi-Portoghesi), adică modele de forme-funcții. Munca de proiectare a arhitectului se împletește cu viața de fiecare zi a comunității, soluționînd, rînd pe rînd, problemele mici și mari ale casei, ale muncii, ale orașului (planul reglementator
390 al orașului Rovaniemi), ale regiunii (planul reglementator al Laponiei, 1950—1955), după criterii, nu de progresism iluminat sau de transformare revoluționară, ci de dezvoltare naturală și istorică.

FRANK LLOYD WRIGHT
Casa Kaufmann de la Bear Run
Taliesin West

Din punctul de vedere social al raționalismului european, *Casa Kaufmann* este ceva absurd, o nebunie. Este o capodoperă, desigur, ca și capela din Ronchamp a lui Le Corbusier (mergînd pe aceeași idee), cel mai emoționant „obiect plastic" creat de

arhitectura modernă. Este o capodoperă, dar nu un model. Pentru WRIGHT, edificiul este un prim eveniment, unic, inimitabil, imposibil de repetat.

Wright este un magician, el posedă cheia celor mai tainice secrete ale naturii. Domnul Kaufmann nu este un magician, dar are destui dolari și destulă fantezie ca să-și poată permite privilegiul de a trăi experiențe excepționale. Magicianul îl poartă pe domnul Kaufmann în inima pădurii, lîngă o cascadă. Este un loc singuratic unde nu se aude decît ropotul apelor și foșnetul frunzelor. El își îndeplinește gesturile sale rituale, sărbătorește nunta între domnul Kaufmann și natura virgină, precum dogii sărbătoreau nunta Veneției cu marea. Printre posesorii de mulți dolari, domnul Kaufmann este un privilegiat. A avut o revelație, a trăit o experiență estetică unică în lume, s-a cuibărit în inima naturii și o posedă. Arhitectul magician i-a dat un instrument minunat. Abia trece pragul și instrumentul începe să funcționeze. Funcționarea lui constă în a-l aduce pe domnul Kaufmann în locul cel mai ascuns și mai semnificativ al naturii. Cu alte cuvinte, Wright a luat un exponent al clasei conducătoare din America, un bun producător, și a făcut din el un artist creator. Cine oare nu știe că momentul suprem, metafizic al producției este creația? Cine sînt, pentru Wright, natura și domnul Kaufmann, cei doi factori ai problemei sale? Natura virgină și sălbatică, ce are în sine esența vieții, principiile organice ale spațiului, arborii care se înalță cu trunchiurile lor drepte în căutarea luminii și leagă cerul de pămînt, torentul ce coboară din munți și curge la șes pînă găsește abisul, precipitîndu-se, pereții mari de piatră lustruiți și modelați de-a lungul vremii de fluxul apei. Domnul Kaufmann, sau, în numele lui, arhitectul magician, este un înțelept antic, oriental, care știe să interpreteze vocile secrete ale naturii, dar este și un om civilizat și modern. Cunoaște Europa și chiar aici, în mijlocul pădurii, își amintește de cea mai rațională și mai puțin naturalistă teorie europeană des-

pre formă: aceea a curentului neoplastic olandez, a lui Van Doesburg și Vantongerloo. Este la curent cu ultimele descoperiri tehnologice, folosește cu măiestrie cimentul, fierul, sticla. Pentru a merge în pădure nu este nevoie să te îmbraci ca un pădurar. Știe cum să construiască, lucrînd metalul în relief, axînd pe un nucleu plastic structurant (corpul vertical din piatră în prim plan) suprafețe plane ce se lansează în gol sfidînd legile gravitației. În Japonia a învățat cum se poate obține un spațiu pur fără să fie nevoie de formule geometrice, filtrînd natura, așa cum căutătorii de aur filtrau apele aurifere. Scărița de acces, ca să nu menționăm decît un amănunt, pare concepută de un arhitect-grădinar și executată de un artizan japonez care prelucrează bambusul. Unghiurile corpului care iese în afară sînt metalice, aduse direct din fabrică. Natură, artizanat, industrie, înțelepciune orientală și raționalism occidental, totul contribuie și se contopește în creația geniului.

Lupta corp-la-corp a domnului Kaufmann cu natura nu este brutală, ci subtilă ca o întîlnire de *judo*. El lasă ca natura să-și facă jocul; lasă ca apele să pătrundă pînă-n interiorul casei, lovindu-se de pereții de piatră ai temeliei; lasă ca arborii să invadeze cu ramurile lor spațiile goale dintre terasele ieșite mult în afară. Apoi, cu un singur gest răstoarnă totul: de la nodul „plastic" din piatră țîșnesc în toate direcțiile formele geometrice ale teraselor care violează spațiul pădurii, sfîșiind-o. Predomină civilizația cu geometria și tehnica ei; ea stăpînește pomii deși, apele tumultoase, pereții titanici din piatră. Formele disimulate și confuze ale naturii devin foarte clare în verticalele și orizontalele, în planurile încrucișate sau stratificate ale construcției. Lumina filtrată, atît de mobilă a pădurii, devine clară pe suprafețele albe ale parapetelor; lespezile orizontale se transformă în terase comode, tot mai luminoase pe măsură ce urcă; pietrele plate ale torentului aleargă să se alinieze pe pereți. *Match*-ul dintre domnul Kaufmann și natură s-a terminat cu victoria la puncte a domnului Kaufmann. La fiecare sfîrșit de săptămînă, sosește cu oaspeții lui din orașul plin de fabrici, de bănci, de *smog*, de oameni săraci care se omoară muncind pentru cîțiva dolari, de negrii care lustruiesc pantofi și deschid ușile lifturilor. Traversează un pod, care numai printr-un miracol nu se ridică asemeni podurilor din Evul mediu. Și iată-l gata să repete ritul revelației, să devină una cu natura virgină și sălbatică. Lunea dimineața se întoarce liniștit la birou.

Un mare scriitor german, Thomas Mann, a descris în romanele sale dramaticul declin al vechii burghezii europene, care a vrut să trăiască experiența spirituală a artei, să justifice prin superioritatea intelectuală puterea politico-economică. Experiența artei l-a doborît ca și tuberculoza din cauza căreia a murit. Wright, dimpotrivă, inițiază tînăra burghezie americană în experiența artei; îi dăruiește puterea asupra naturii, singura pe care nu o avea. Participă, astfel, la un proces istoric care trebuia neapărat să aibă loc: trecerea clasei conducătoare americane de la faza marilor afaceri la faza prestigiului intelectual și cultural. Inițiind pe domnul Kaufmann, pe mai mulți domni Kaufmann, într-o interpretare profundă a realității, Wright, democratic-lincolnian, votează pentru Roosevelt, împotriva Americii magnaților cărbunelui și oțelului. De aceea, în ciuda dragostei sale pentru natura virgină și sălbatică, nu ezită să lucreze pentru marea industrie, să construiască fabrici și zgîrie-nori. Este datoria lui de „ghid" să concureze cu șantajul, pe planul valorilor ideale, al titanicului efort tehnologic și productiv al țării sale. Nu este adevărat că raționalismul a pierdut și Wright a cîștigat bătălia, că, în consecință, arhitectura lui Wright ar constitui și pentru arhitecții europeni calea salvării. Și Wright a pierdut bătălia. Or, tocmai aceasta este nota patetică ce se adaugă grandorii sale. Din arta sa se va forma în America un viguros curent artistic, care pleacă de la Gorky pentru a ajunge la Rauschenberg. Dar noii artiști se vor revolta față de bogata burghezie industrială care i-ar fi adoptat, totuși, fără să se gîndească la cheltuieli. Îi vor

reproșa acesteia dezamăgirea, nefericirea, disperarea tinerilor, disprețul lor față de bunăstarea intelectuală adăugată la bunăstarea materială.

Nu ajungem însă la lucida, disperata lor conștiință a realității, fără să trecem prin lecția lui Wright. Poate chinul, alternativa mortală a dragostei și disperării lui Pollock, depind și de faptul că a fost, fără să știe, oaspetele domnului Kaufmann în *Casa care dă spre cascadă* a lui Wright.

PABLO PICASSO
Saltimbancii
Domnișoarele din Avignon

Înainte de a picta *Domnișoarele din Avignon* (titlul nu este original, l-a inventat A. Salmon după cîțiva ani), PICASSO se menținuse la marginea curentelor avansate. Sosit la Paris în 1901, el nu s-a lăsat fermecat de culorile splendide ale impresioniștilor. Cézanne, pînă-n 1904 era aproape un necunoscut. Pe Picasso îl interesa însă Degas, pentru pătimașa sa căutare în sculptură și desen și foarte mult Tolouse-Lautrec pentru spiritul său pătrunzător de critică socială, dar cel mai mult dintre toți, poate, Puvis de Chavannes, pentru clasicismul său elegiac și pentru ampla respirație a marilor sale compoziții decorative. În fond, era încă un provincial care credea în ideal: va pune marele său talent (de care a fost întotdeauna conștient) în serviciul celor săraci, va picta tablouri mari pentru a exalta noblețea lor morală, frumusețea lor, chiar, își va exprima, astfel, disprețul lui de *hidalgo* zdrențăros față de urîțenia morală a burgheziei bogate. Din motive ideologice, mai mult decît estetice, el nega, considerîndu-le burgheze, micile plăceri ale impresionismului: picta totul în albastru sau în roz tocmai deoarece culoarea nu diferă de desen, și este un act intelectual și nu senzorial.

Cu *Domnișoarele din Avignon,* Picasso intră cu forța în centrul situației. Nu propune o altă poetică, dar contestă și trece peste poetica *fovilor,* peste clasicitatea metaistorică și mitul mediteranean al lui Matisse. Este prima acțiune de ruptură din istoria artei moderne. Din 1905, Picasso dovedește că a cunoscut opera lui Cézanne: auzise probabil că era legată în mod ideal de El Greco, pe atunci, maestrul lui ideal. Este cert că, în fața
tabloului *Bucuria de a trăi,* al lui Matisse, el re- 302
acționează spunînd că este o ofensă adusă sentimentului moral, spiritului de protest social, care au inspirat întreaga sa pictură. Arta nu este efuziune lirică, ci o problemă, și la Cézanne totul este problemă. Împotriva ritmurilor destinse, spațialitatea deschisă, compoziția profund melodică a capodoperei lui Matisse reia arhitectura legată, ten-
sionată din *Femei la scăldat* al lui Cézane, dar le 303
interpretează cu o duritate expresionistă. Dacă întinde culoarea în zone plate și mari, o face numai pentru a o pune în contrast cu liniile dure, tăioase, colțuroase, astfel încît acele suprafețe să devină planuri solide, să formeze muchii vii, să aibă o consistență de volum. Și dacă la Matisse figurile plutesc ca niște nori colorați într-o spațialitate fără sfîrșit, aici fondul se apropie, își face loc violent printre figuri, se desface în mai multe planuri dure și ascuțite, ca niște cioburi de sticlă. Spațiul nu mai constituie factorul comun care armonizează la infinit toate elementele tabloului, ci este un element ca toate celelalte, prezent și concret care se deformează și se descompune ca figurile. Viziunea lui Matisse era bazată pe principiul armoniei universale, înțeles ca principiu fundamental al naturii; viziunea lui Picasso se întemeiază pe principiul contradicției, înțeles ca principiu fundamental al istoriei. Tocmai acesta este punctul de disensiune: pentru Matisse arta mai constituie contemplarea naturii, pentru Picasso ea este o intervenție hotărîtă în realitatea istorică.

Intervențiile istorice sînt acțiuni, deci și tabloul trebuie să fie o acțiune care se îndeplinește; este o inițiativă care se întreprinde și care nu se știe cum se va sfîrși. Așa-numita coerență stilistică, datorită căreia toate elementele constitutive ale unei opere de artă formează un tot armonios, este o prejudecată care trebuie, totuși, admisă: arta

este realitate și viață; realitatea și viața nu sînt coerente. Dacă în timp ce artistul face un tablou împrejurările se schimbă, tabloul înregistrează schimbarea și artistul îl termină altfel de cum îl începuse.

În *Domnișoarele* are loc o schimbare evidentă. În stînga, compoziția este construită pe o succesiune de figuri drepte, care angajează spațiul într-o încordare ritmică foarte strînsă; în dreapta compoziția se descompune, chipurile ultimelor două femei devin măști oribile și absurde, fetișuri. A intervenit un factor nou: interesul lui Picasso pentru sculptura neagră. Dar nu este vorba de o întîlnire întîmplătoare, nici de o străfulgerare pe drumul Damascului. Picasso nu a fost primul care a descoperit sculptura neagră. O descoperiseră deja *fovii*, urmînd calea exotismului și primitivismului lui Gauguin. Dar era un mod de a eluda problema istorică, iar aceasta nu era sculptura neagră, ci criza culturii europene, constrînsă să caute în afara sferei sale propriile modele de valoare.

Cele două figuri din dreapta sînt documente elocvente despre modul în care Picasso interpreta sculptura neagră. Nu-l interesa motivul exotic, sălbatic, terifiant, ci structura plastică ce exclude orice deosebire dintre formă și spațiu: marile planuri oblice care deformează cele două chipuri aparțin în mod egal figurii și spațiului. El își dă seama că valoarea artei negre constă într-o unitate, într-o integritate, într-un absolutism al formei pe care arta occidentală le ignorează întrucît concepția ei despre lume, conform unei vechi tradiții, este dualistă: materie și spirit, particular și universal, obiecte și spațiu. Dar de ce atunci nu a reluat tabloul în întregime, transformînd și celelalte figuri? Pentru că nu avea nici cea mai mică intenție de *a imita* arta neagră. Arta neagră, care condensează tot spațiul în structura plastică a formei, este extrema unei relații dialectice, a unei probleme. Alta este pictura lui Cézanne, care soluționează anumite forme în structura spațiului.

Dacă ne gîndim că pictura lui Cézanne era aproape o *summa* a culturii figurative europene,

problema se pune astfel: cum se poate depăși limita istorică a picturii lui Cézanne, cum se poate lărgi orizontul său? Universalismul lui Matisse nu era o soluție. Desigur, nu era vorba de *transfigurarea* realității, ci de transformarea ei în structura sa. Nu avea nici un sens ca sculptorii negri de măști și fetișuri să fie primiți în paradisul artei universale. Trebuia rezolvată dialectic contradicția conform căreia soluțiile opuse, oferite de o „civilizație extremă" și de o „barbarie extremă", păreau la fel de valabile pe plan estetic și istoric, ba chiar legate între ele într-o strînsă alternativă dialectică. Numai în acest fel, elementul „barbarie" putea să acționeze ca element de ruptură a unei limite istorice, ca factor revoluționar; revoluția nefiind nimic altceva decît soluția dialectică a contradicțiilor extreme. De aceea, *Domnișoarele din Avignon*, chiar dacă vrem să-l considerăm numai un gest, este gestul de revoltă cu care se deschide procesul revoluționar al cubismului.

PABLO PICASSO
Natură moartă spaniolă
GEORGES BRAQUE
Natură moartă cu vas de flori

În revoluția cubistă, PICASSO reprezintă forța rupturii, BRAQUE rigoarea metodei. Cei doi care lucrează împreună, la crearea noii picturi, din 1907 pînă în 1914, ajung în punctul critic pe căi diferite: pentru Picasso, care pînă atunci se menținuse la marginea curentelor avansate, soluția justă este cea extremă: recuperarea unității, a integrității formale a sculpturii negre. Pentru Braque, care a făcut parte din grupul *fovilor*, premisele revoluției se găsesc în Cézanne, nu există alt punct de plecare. Scopul căutărilor comune este să-l pună de acord pe Cézanne cu arta neagră ceea ce, evident, însemna soluționarea dialectică a antitezelor istoriei în artă.

Din confruntarea acestor două tablouri ies în evidență analogiile generale și diferențele specifice dintre opera cubistă a lui Picasso și aceea a lui Braque. Alegerea temelor este aceeași, ca și datele

obiective ale problemei: o natură moartă, cîteva obiecte pe o masă. Același este și procesul de asimilare structurală a lucrurilor și spațiului: dacă spațiul trebuie să fie o formă omogenă și unitară, el nu poate fi întrerupt de consistența materială, de nepătruns a lucrurilor. Spațiul nu există prin sine, este realitatea comandată și configurată în conștiință. În forma spațiului deci, nu poate exista nimic nesigur, iluzoriu, aluziv. Singurele dimensiuni certe din realitate sînt înălțimea și lățimea care se traduc, prin verticală și respectiv, orizontală. În cele două tablouri structura este alcătuită din coordonate carteziene care rezolvă pe verticală tot ceea ce este înălțime, iar pe orizontală, tot ce este lățime.

Dincolo de analogia structurală, descompunerea în tabloul lui Picasso, apare în același timp, mai puțin și mai mult forțată. Mai puțin forțată, pentru că mai există o delimitare, între o aglomerare de volume (obiectele) și un fundal; mai forțată pentru că această delimitare este anulată apoi, brusc, de intervenția în plin plan a două încadraturi roșii în raport evident cu fondul roz, astfel încît rezultă clar distanța dintre cele două planuri, adică profunzimea în care se dezvoltă volumele. Cadrul pictural devine astfel un cadru plastic ca placa unui basorelief. Braque elimină diferența dintre volumele solide și fond, desface cu răbdare volumetria obiectelor, reduce totul la forme plane, armonios juxtapuse. Descompunerea sa este mai evidentă pentru că nu face deosebire între spațiu și obiecte și mai puțin evidentă pentru că nu reușește să absoarbă cu totul formele lucrurilor, care, de fapt, în spațiul acela lipsit de capacitate, supraviețuiesc ca un reziduu grafic (un ciorchine de strugure, un măr, cărți de joc).

Odată ajunși aici, se pune problema celei de a treia dimensiuni, a tot ceea ce dezvoltîndu-se în profunzime, se oferă ochiului ca iluzie optică și, în consecință, dă loc la reacții emotive, la intervenția imaginației, a memoriei, a sentimentului. O cale deci, pe care cubismul, ca obiectivitate nouă și mai riguroasă, vrea să o înfrîneze. Atît Picasso cît și

Braque rezolvă problema celei de a treia dimensiuni prin linii oblice (indicînd profunzimea) și curbe (care indică volumul), adică readucînd la linie plană tot ceea ce este reprezentat ca profunzime sau relief. Intervin aici conținutul conștiinței, *noțiunile* pe care le avem despre obiecte (și acesta este aspectul tipic cartezian al cubismului, acela care-l încadrează în raționalismul de bază al tradiției culturale franceze). Se operează asupra unor obiecte cunoscute: fructe, farfurii, pahare, sticle, instrumente muzicale etc. Acum, o farfurie așezată pe o masă este percepută ca o formă eliptică, dar *știm* că este rotundă întrucît, în ordinea gîndirii noastre, între ceea ce vedem și ceea ce știm, nu există diferență de valoare. În tablou se dezvoltă și rotunjimea farfuriei, adică tot ce se află în dimensiunea a treia, capătă aceeași mărime pe care o au valorile ce pot fi măsurate pe coordonatele verticale și orizontale. Prin *noțiunea* obiectului (pe care o avem dinainte) intră în joc factorul timp. E ca și cum s-ar vedea mai întîi farfuria ca formă eliptică și apoi, schimbîndu-i poziția în spațiu, ca formă rotundă, sau ca și cum, mișcîndu-ne în jurul obiectului și schimbînd punctul de vedere, am vedea-o mai întîi eliptică și după aceea rotundă. Deducem că dacă, din punctul de vedere empiric, același obiect nu se poate găsi în același timp în două locuri diferite, în acea realitate mintală care este spațiul (ca realitate rînduită și configurată în conștiință), același obiect poate exista sub formele cele mai diferite, care firește, se găsesc în situații diverse.

Plecînd de la această premisă comună, Picasso și Braque operează diferit. Picasso, care se interesează mai mult de plastica volumelor, păstrează clarobscurul care modelează volumele: reconstruiește lucrurile în continuitatea spațiului prin forme geometrice pe care le consideră ca o bază unitară atît a lucrurilor cît și a spațiului. E constrîns, de altfel, să răstoarne de mai multe ori perspectiva tradițională (cum se poate vedea la paharul de sus, care este privit simultan din puncte diferite). *Funcționarea* interioară a tabloului său constă toc-

mai în aceste mişcări de perspectivă coordonate. Braque, fără să descompună în volume, ci în planuri, elimină clarobscurul, transformîndu-l în variaţii cromatice de gri. Îl depăşeşte chiar pe Picasso: la acelaşi obiect (masa) desparte forma — pe care o răstoarnă pe plan ca o siluetă neagră, de materie (lemnul) pe care-l prezintă drept un component ambiental, răspîndind în tot spaţiul, prin procedeul *trompe l'œil* (trecerea necesară spre *collage*), senzaţia nu numai vizuală, dar şi tactilă a suprafeţei aspre, vînoase.

Ce se întîmplă cu obiectele? Observăm că în ambele tablouri există litere ale alfabetului, care, aparent, nu au nici o legătură cu obiectele. Sînt *tipuri* formale, moduli. Ele indică faptul că obiectele sînt, în realitate, ca literele alfabetului, nişte semne, care nu înseamnă nimic în sine, dar pe care le combinăm în diferite feluri ca să însemne ceva (în cazul obiectelor — spaţiul). La Picasso, literele sînt alcătuite din linii drepte şi curbe, adică din aceleaşi semne prin care el redă cele trei dimensiuni; principiul semnificaţiei verbale şi vizuale fiind acelaşi, el introduce literele alfabetului pe care le cunoaşte toată lumea drept cheie sau cod de lectură a tabloului. Braque descompune în planuri: literele sînt nişte figuri plane care, faţă de lucrurile concrete, au o funcţie emblematică. Ca şi cărţile de joc, ele indică planul limită în care obiectele (strugure, măr) sînt reduse la simboluri grafice. Sînt chei de lectură, dar ale unei lecturi cu totul diferite, pentru planuri cromatice, nu pentru volume. Este clar că viziunea în raport cu volumul, propusă de Picasso, şi cea în raport cu culoarea, propusă de Braque, sînt integrative: de fapt, adesea, Picasso şi Braque îşi schimbă sarcinile la fel ca un experimentator care, ca să fie mai sigur de rezultatele sale, face ca ele să fie verificate de un alt experimentator.

Totuşi, tabloul lui Braque, unde raportul de culoare mai puternic este între galben-ocru al lemnului şi negrul mesei, pare, din punct de vedere coloristic, mai puţin intens decît cel al lui Picasso, în care raportul mai puternic este între roz şi roşu.

De ce această slăbiciune coloristică la un pictor, care avea să fie unul dintre cei mai mari colorişti ai secolului? Pentru că Braque operează asupra culorii precum Picasso operează asupra volumelor; nu o mai consideră senzaţie vizuală, ci element esenţial al construcţiei mintale a spaţiului, nu mai este un fapt senzorial, ci un fapt *intelectual*. Într-adevăr, reuşeşte să redea drept culoare, şi chiar drept lumină, variaţiile de gri (obţinute adeseori printr-o simplă trăsătură de creion). Pictura pe care o va face Braque după faza cubistă va fi de fapt o pictură esenţialmente coloristică, în care însă, culoarea şi raporturile sale nu se mai referă la emoţiile provocate de culorile din natură: sînt calităţi şi relaţii care se bazează numai pe proporţii metrice.

Adevărul căutat de Picasso, de Braque, de Gris şi de alţi artişti cubişti, deşi foarte vizibil, este intelectual, nu sezonier. Întrucît la acest adevăr intelectual-vizual se ajunge îndepărtîndu-ne de perspectiva empirico-senzorială, Braque spune în mod remarcabil: „Trebuie să alegi. Nu poate exista ceva adevărat şi, în acelaşi timp, verosimil".

ROBERT DELAUNAY
Turnul Eiffel

G. Apollinaire a numit pictura lui DELAUNAY *cubism orfic:* orfic pentru că nu este nici analitic, nici sintetic, nu urmăreşte o logică în căutări, nu este geometric, nici „cartezian". Fără îndoială, începînd din 1910, Delaunay se află în orbita cubismului, dar în mod independent şi cu severe rezerve faţă de Picasso şi Braque. Structurile lor spaţiale, cum afirma el însuşi în scrierile sale, sînt încă geometrice, ca perspectiva veche, culorile lor au încă nevoie să fie susţinute de clarobscur. La început, foarte tînăr, pictase sub influenţa lui Gauguin (1905), apoi sub aceea a neoimpresionismului (1906 —1907), în sfîrşit sub cea a lui Cézanne (1908—1909). Îl admira şi pe „vameşul" Rousseau, care îndepărtase toate convenţiile figurative, reluînd de la capăt pictura. Încă de la aceste începuturi este

clară tendința de a reveni la izvoarele primitive ale impresionismului, de a defini spațiul pictural plecînd de la senzația vizuală, fără a deplasa problema pe planul intelectual al analizei cunoașterii. În descompunerea cubistă el vede însă sfîrșitul definitiv al staticii de reprezentare, posibilitatea declanșării în interiorul tabloului a unui ritm dinamic. Dar își dă seama că senzația, analizată cu rigoare logică, nu mai este senzitivă: la sfîrșitul experimentului, substanța care trebuie experimentată a dispărut. Dar el își propune să o păstreze, să experimenteze pe viu, și nu pe cadavru. Imaginea senzorială nu este decît un fenomen luminos, lumina poate să fie descompusă și, descompunîndu-se, se răsfrînge în tot spațiul, îl pune în mișcare, îi sparge structurile false, îl face să explodeze, îl transformă în energie. Nu are prea multă importanță să știi ce se întîmplă cu senzația în interiorul conștiinței. Important este să exprimi starea de excitație, de vitalitate intensificată pe care senzația o trezește în subiectul care o recepționează.

Acesta este procesul, nu de analiză, ci de multiplicare și propagare a imaginii, pe care Apollinaire îl consideră similar cu acela al poeziei (al poeziei sale), liric.

568 Același Delaunay definește *Ferestrele* sale „fraze colorate care însuflețesc suprafața pînzei în ritmul unei cadențe de măsuri, și se succed încălecîndu-se în mișcări de culoare“: poezie deci, dar nu în sens de conținut poetic, ci de structură metrică. Prin această identificare a imaginii vizuale cu starea sufletească a subiectului și cu dinamismul însuși al existenței, pictura lui Delaunay se apropie, pe de o parte, de futurism, pe de altă parte de *reionismul* lui Larionov și al Gonciarovei. Chagall, la rîndul său, înțelege că ritmul lui Delaunay nu este numai ordonator, ci și generator de imagini, este ritmul care creează imaginea. Mult mai important este însă raportul lui Delaunay cu artiștii din gruparea *Der Blaue Reiter*, singurul dintre francezi (în afara omagiului postum al lui Rousseau) care a participat la prima lor expoziție de la München (1911). Marc, și mai ales Klee,

au fost primii care au înțeles importanța identității dintre senzație și imagine, dintre mecanismul percepției și mecanismul imaginației descoperită de Delaunay cu seria *Saint-Séverin* (mișcări de lumină în ritmul de arcuri ale unei catedrale gotice) și a *Turnurilor Eiffel*.

„S-a terminat cu orizontalele și verticalele — scrie Delaunay — lumina deformează totul, fărămițează totul, nu mai există geometrie“. El consideră ca „distrugătoare“ perioada din pictura sa pe care Apollinaire o denumește cubistă. De fapt, el nu pornește de la o observație directă, analitică a obiectului, ci operează mereu asupra unei imagini spațiale care-i este cunoscută, familiară. Spațiul ce-l interesează este spațiul orașului, orașul, bineînțeles, este Parisul, iar simbolul vizual al Parisului, accentul spațiului său urban este Turnul Eiffel. Un filosof francez, G. Bachelard, avea să demonstreze mai tîrziu că intuiția noastră despre spațiu depinde în mare măsură de locul (casa și orașul) unde am crescut și trăit. Purtăm cu toții în noi, fără să ne dăm seama, sentimentul spațiului orașului unde trăim: amploarea sa, distanțele sale, parcursurile sale, aerul său, lumina sa, culoarea sa, lucrurile care se găsesc în el. Este o imagine nedefinită, incoloră, fragmentată. De cîte ori nu se întîmplă ca un aspect al orașului nostru, pe care l-am văzut adesea, să ne apară ca și cum l-am vedea pentru prima dată. Nu are importanță faptul că această animare subită a noțiunii noastre stinse depinde de un efect de lumină sau de o predispoziție specială a sufletului nostru. Senzația vizuală izbește traseul acela obscur, și ceea ce am putea denumi orașul nostru, devine în mod inconștient un lucru extraordinar de viu. Senzația distruge noțiunea, dar intră în ritmul imaginației accelerîndu-l, precipitîndu-l. În acest tablou, *Turnul Eiffel* sare în aer, făcînd să se clatine casele care-l înconjoară: se detașează de Paris, ca o rachetă, am spune astăzi, care se desprinde de rampa de lansare, pornind în spațiu. Observăm că tabloul nu este intens colorat, fundalul este gri. Imaginea se concretizează și se aprinde subit. Este imaginea nedefinită

și incoloră a Turnului Eiffel așa cum îl vede parizianul.

Atunci ne dăm seama care, și cîte sînt înțelesurile pe care le avea imaginea aceea interioară: *Turnul Eiffel* este înrădăcinat parcă în *humus*-ul urban al Parisului. Iată, îl vedem fixat de casele vecine amenințînd orașul, îl vedem cum se înclină peste acoperișurile caselor făcînd un salt spre cer, și iată-l în mijlocul norilor care se sparg în jurul lui explodînd ca niște grenade antiaeriene, dînd orașului un impuls ascensional și proiectînd casele pe cer. Totul este perceput cu multă claritate: percepție și fantezie, lansate pe aceeași traiectorie, parcurg același drum.

Puțin mai tîrziu, Delaunay va merge mai departe: din 1912, cu seria *Discurilor* și *Formelor*
571 *cosmice circulare*, va căuta să rezume întreg spațiul imaginabil — cosmosul — într-o unică clipă perceptivă. Vor fi, împreună cu picturile contemporane ale lui Kandinsky, primele picturi nonfigurative din istoria artei europene.

JUAN GRIS
Natură moartă cu fructieră și sticlă de apă
GEORGES BRAQUE
Natură moartă pe gheridon

În pictura lui GRIS, spațiul este definit plecînd de la obiecte. Obiectele nu sînt așezate pe suprafața mesei, care este și ea un obiect, ci pe dușumea, care este un element al camerei, sau al spațiului: tabloul se axează, astfel, pe raportul direct dintre obiect și spațiu. Observăm că marginea șervetului nu este întreruptă de farfurie. Întrucît știm că marginea este continuă (chiar dacă o vedem întreruptă de farfurie), nu există nici un motiv să renunțăm la o noțiune sigură pentru un aspect întîmplător. Raportul dintre obiect și spațiu nu depinde de punctul de vedere al observatorului, ci este un raport între doi termeni ai realității.

Întrucît cea de-a treia dimensiune ar fi o profunzime iluzorie, Gris o elimină răsturnînd pe o suprafață plană tot ceea ce ar trebui prezentat în perspectivă: suprafața plană a masei devine fond,

conturuile farfuriei și fructierei sînt reluate în așa fel, încît să sugereze aproape o întrepătrundere cu suprafața plană a mesei. Tabloul nu are profunzime, totul este în plan. Gris demonstrează acest lucru aplicînd pe el o bucată de ziar, dovedind că acea suprafață plană reprezintă ceva concret, solid, nu numai un cadru pe care sînt proiectate imagini. Suprafața pînzei devine astfel un „plan plastic" în care profunzimea și reliefurile sînt integrate, nu reprezentate. Pînza este, deci, un factor concret și integrant al picturii, tabloul nu mai este o reprezentare de obiecte, ci un obiect în sine. Calitatea lui constă în faptul că, în timp ce obiectele picturii tradiționale sînt reprezentate *în* spațiu, în el sînt reprezentate *cu* spațiul care este, astfel, contopit ș irezolvat în obiecte. Ca și o arhitectură, tabloul este o entitate spațială cu o construcție proprie, autonomă. De fapt, Le Corbusier deduce spațialitatea propriei sale arhitecturi mai mult de la Gris, decît de la Picasso sau Braque.

În tabloul lui BRAQUE te izbește imediat firma *Café-bar* care are un dublu scop: definește planul fundalului camerei și are valoare de titlu integrat în tablou. Dincoace de planul fundalului, spațiul este construit din forme colorate în care predomină verdele și portocaliul, cu o tentă intermediară de verde, punctată de portocaliu. Și aici, tabloul este un plan plastic, obiect-în-sine, dar este construit din culoare, ca și cum tonalitățile difuze ale ambianței s-ar concentra în forme care se strîng și se precizează pînă la a sugera obiecte: fructiera, pipa etc. Procesul lui Braque este opus celui al lui Gris, dar rezultatul este același. Eliminînd reprezentarea, tabloul este un obiect care are o structură și o funcționalitate proprie. Dar este ușor de văzut că spațiul-culoare al lui Braque descinde direct din concepția cromatică a spațiului lui Cézanne.

MARCEL DUCHAMP
Nud coborînd o scară

În istoria artei moderne, acest tablou are aceeași importanță pe care o avusese, cu cinci ani în urmă,

Domnișoarele din Avignon al lui Picasso: provoacă criza cubismului analitic așa cum faimosul tablou al lui Picasso provocase criza *fovilor*. Încă de la început, studiind în profunzime pe Cézanne și pe *fovi*, cu spirit critic și nu fără tendințe eretice simboliste, DUCHAMP se declarase împotriva unei picturi „pur retiniste". Pînă la urmă va abandona pictura tradițională devenind unul din principalii protagoniști ai mișcării *dadaiste* pentru care opera de artă trebuie să fie înlocuită cu un *act estetic* pur. În această perioadă, Duchamp polemizează cu cubismul analitic: se opune caracterului său static în care întrevede o limită formalistă. În acest tablou introduce un element cinetic: la o figură nudă care coboară scările, individualizează și unește într-un ritm complex de forme pozițiile succesive. S-a vorbit de analogie și de un raport probabil cu dinamismul futurist. În realitate este vorba de două cercetări deosebite. Pentru futuriști (Boc-
583, cioni și Balla) mișcarea este viteză; o forță fizică
584 ce deformează corpurile pînă la limita elasticității lor și relevă, astfel, în efect, dinamismul invizibil al cauzei. Cu alte cuvinte, mișcarea este o condiție obiectivă, care determină în obiect o conformație diferită de aceea determinată de repaus. La Duchamp, mișcarea nu determină numai o schimbare în conformația, ci și în structura obiectului pe care îl dezmembrează, căruia îi alterează tipul morfologic al organelor interne, îi schimbă sistemul funcționării biologice. Argumentul lui Duchamp este, deci, critic, atît față de cubismul analitic și de dinamismul futurist, cît și față de dinamismul vizual pe care Delaunay îl contrapune descompunerii analitice cubiste.

Mișcarea unei persoane care coboară scările este o mișcare repetată, mecanică, ce nu diferă de mișcarea unei mașini. Efectuînd-o, persoana trece de la starea de organism viu la aceea de mecanism sau mașină: funcționarea biologică se transformă în funcționare mecanică. Mișcarea repetată este și cea cu care ne obișnuiește, într-o civilizație a tehnicii, familiaritatea cu mașinile: deci, transformarea funcționării biologice în funcționare tehnologică este soarta care ne așteaptă. Este lesne de înțeles că, plecînd de la această premisă, Duchamp a ajuns să conteste *in toto* cultura societății moderne: este ușor de explicat și faptul că acest tablou a avut un succes enorm și a avut repercusiuni mari în America (a fost expus în 1913 la *Armory Show* din New York), adică într-o țară unde trecerea de la mediul natural la cel tehnologic fusese mai rapidă și mai traumatizantă decît în Europa.

După cum am văzut, apropo de *dadaism*, ideea lui Duchamp este mult mai complexă decît reiese din această operă din tinerețe. Mai mult decît oricare altul, Duchamp a transformat structurile teoriei și ale operației estetice, ajungînd să nege că arta ar fi procesul prin care se realizează activitatea estetică. Două aspecte urmează a fi subliniate încă de pe acum. Primul: scepticismul și ironia radicale, fapt pentru care refuză să vadă în tehnologia industrială o „revoluție" menită să schimbe fața lumii. Aceasta nu are nimic serios, este una din multele și periodicele mitologii sau mitomanii umane. Opera căreia i se dedică imediat după *Nud coborînd o scară*, *Mireasa dezbrăcată de chiar ce-* 579
libatarii ei (care nu este numai pictură, deoarece conține un complex de elemente grafice pe sticlă) studiază ciclul continuu de funcții biologice și tehnologice, cu o largă intervenție de simboluri inconștiente și de aluzii umoristice și poate fi considerată o contestare totală a existenței umane. Al doilea aspect: tehnologia industrială, în ciuda raționalismului său aparent, realizează de fapt impulsurile inconștiente, dorințele neexprimate ale societății.

Este, deci, un fel de magie în stare să cuprindă toate tehnicile prin care omul a exprimat existența sa profundă, de la alchimie, la limbaj, la joc. Importanța personalității deosebite a lui Duchamp constă, deci, în faptul că s-a opus mereu curentului, revelînd fără milă tot ce se află dedesubtul cenzurilor represive ale societății moderne.

UMBERTO BOCCIONI
Forme unice în continuitatea spațiului
GIACOMO BALLA
Automobil de cursă

„Sinteza dinamică", teoretizată de BOCCIONI drept una din cele mai mari descoperiri ale futurismului, se definește în contrast cu analiza cubistă: analiza implică o aprofundare a datelor și un proces logic, în timp ce la Boccioni emotivitatea imediată și traumatică rămîne condiția de bază a artei. Mișcarea este viteză, viteza este o forță ce implică două entități: obiectul care se mișcă și spațiul în care se mișcă. Senzația recepționată de un corp în mișcare rezultă din perceperea corpului și din cea a lucrurilor care stau pe loc în spațiul din jur, dar par că se mișcă cu aceeași viteză a corpului în direcție opusă. O formă unică înseamnă o formă unitară a corpului care se mișcă și a spațiului în care se mișcă. Spațiul este atmosfera, atmosfera este pusă în mișcare de corpul care o străpunge și exercită asupra sa un impuls proporțional cu viteza. Sub acest impuls corpul se deformează pînă la limitele elasticității.

Boccioni studiază mișcarea unei figuri nude care merge repede. Face o statuie pentru că de statuie este, *ab antiquo*, legată ideea imobilității. Nu vrea să dea senzația că se mișcă: vrea să reprezinte forma permanentă pe care figura umană și-o va însuși obișnuindu-se cu vitezele mari. Nu cumva forma păsărilor și a peștilor s-a plăsmuit în timp, cu mișcarea aerului și a apei (adică a spațiului — mediu ambiant) în zbor și în înot? Nu are importanță ca omul să atingă viteze mari cu mijloace mecanice: Boccioni vrea să studieze efectele fizice ale vitezei asupra formei corpului uman și vrea, de asemenea, să facă monumentul Omului Rapid al civilizației dinamice. Factorul psihologic este important: cu această statuie, Boccioni a inventat forma *aerodinamică*, ce va deveni una din formele tipice ale morfologiei și ale iconografiei timpului nostru, și la care, se recurge atît din motive psihologice, cît și din exigențe obiective, fizice.

Tema figurii umane în mișcare fusese tratată sub formă de statuie și de Rodin, care încercase să dea viață jocului mușchilor sub piele și, la suprafață, schimbarea rapidă a reflexelor de lumină. Boccioni nu este de acord: forma unui corp în mișcare este diferită din punct de vedere plastic de aceea a aceluiași corp nemișcat. Nu este de acord nici cu Duchamp, care, în *Nud coborînd o scară*, dezmembrase formele, multiplicase componentele, le repetase ritmic. Forma trebuie să fie unică, să sintetizeze anatomia corpului și anatomia spațiului. Elementele care concură la formarea sintezei sînt: 1) jocul oaselor și al mușchilor (a se vedea nodul plastic al șoldului); 2) deformarea elastică a maselor sub impulsul curenților atmosferici (mușchii pectorali, picioarele); 3) materializarea unor mase atmosferice în mișcare (aripioarele care se formează înlăuntrul pulpelor picioarelor); 4) dublarea imaginii ca efect al permanenței imaginilor pe retină (efect deja studiat de Balla).

Spre deosebire de Boccioni, care reprezintă, într-un mod ușor de recunoscut, o figură umană în *Automobil de cursă*, BALLA elimină aproape total „figura" automobilului deoarece corpul omenesc se adaptează vitezei, automobilul este *făcut* pentru viteză, formele lui sînt deja forme dinamice care se leagă de dinamica spațiului ca forma peștelui de curenții de apă. Elimină și culorile: singurul accent coloristic, trecător, este puțin albastru sus, pentru indicarea atmosferei, a aerului. Prin mișcare, culorile se contopesc și se unifică. O mișcare rapidă anulează timpul necesar pentru perceperea culorilor. La automobil se văd numai roțile, dar dublate, pentru a sugera perceperea simultană a aceleiași roți în două puncte ale spațiului, datorită permanenței imaginii pe retină. Nu sînt însă cercuri concentrice, ci spirale, pentru a indica generatoarea mișcării (osia) și pentru a da simultan sensul mersului și al salturilor mașinii. Formele triunghiulare ascuțite sugerează terenul care fuge sub roți. Marile curbe eliptice arată undele de mișcare pe care le

provoacă în atmosferă maşina în cursa ei. Verticalele, sus, acţionează ca nişte elemente de contrast: sînt semne de oprire care fac să iasă în evidenţă dinamismul semnelor în mişcare. Balla, care medita la problema dinamismului de cîţiva ani
582 (faimosul *Cîine în lanţ* datează din 1912), merge mai departe decît Boccioni: abandonează aproape total imaginea vizuală în favoarea imaginii *psihologice* a mişcării. Cercetarea sa este, în mod prevalent, de limbaj: tinde să stabilească un *cod* de semne care semnifică viteză, dinamism etc. Sînt concepte care interesează intens mentalitatea omului modern, concepte care vor să fie exprimate vizual pentru că perceperea este mai rapidă decît cuvîntul, şi nu pot fi exprimate prin semne ce implică referiri la natură fiindcă trebuie să exprime ceva nenatural, ceva realizat prin dispozitive mecanice. Este uşor de observat că semnele cu care Balla exprimă raportul ce leagă prin viteză obiectul de spaţiu, nu sînt indirect legate de senzaţii vizuale: ceea ce vrea să arate artistul este extinderea ritmului motor al automobilului la întregul spaţiu, dispariţia naturii, pentru a predomina în mod absolut maşina. Formele concepute de Boccioni vor fi utilizate în producţia industrială de vehicule destinate vitezelor mari, precum şi de alte obiecte la care se adaugă, independent de destinaţia lor, coeficientul psihologic al vitezei (se va ajunge pînă la a da forme aerodinamice şi fotoliilor şi cărucioarelor pentru copii!). Formele concepute de Balla vor fi folosite ca forme vizibilo-verbale destinate comunicării *rapide* a ideii *vitezei:* publicitate, *desene umoristice* etc. Atît Boccioni, cît şi Balla au contribuit, deci, hotărîtor, la formarea acelui repertoriu, sau vocabular de forme vizibilo-verbale care semnifică viteză, dinamism etc., de care s-a servit şi se serveşte şi astăzi cultura modernă pentru comunicarea de informaţii sau mesaje foarte importante în vederea funcţionării aparatului social în epoca tehnologică.

WASSILI KANDINSKY
Prima acuarelă abstractă
Puncte într-un arc

În 1910 KANDINSKY avea 44 de ani şi un trecut frumos ca pictor figurativ. Deodată uită însă „meseria" şi începe să mîzgălească ca un copil de doi ani căruia i s-au dat hîrtie, creioane şi culori. Această acuarelă, care deschide ciclul istoric al artei nonfigurative, este *intenţionat* o mîzgălitură. Faza mîzgălelilor este în mod notoriu prima fază a desenului infantil. Kandinsky şi-a propus să reproducă experimental prima legătură a fiinţei umane cu o lume despre care nu ştie nimic, nici dacă este locuibilă. Este doar altceva decît eul: o extindere nelimitată, neorganizată încă în spaţiu, plină de lucruri care nu au încă un loc, o formă, un nume. Psihologii numesc *estetică* această primă experinţă a realităţii: o experienţă căreia îi corespunde un gen de comportament. Fără îndoială, copilul percepe, receptează senzaţii din lumea exterioară. Dar perceperea nu se precizează în noţiune, ci se traduce într-un ansamblu de mişcări instinctive prin care copilul ia ceea ce-l atrage şi respinge ceea ce-i produce teamă. Dacă dispune de instrumentele necesare, el transformă aceste gesturi în semne, care la rîndul lor, sînt şi ele percepute, şi întrucît pentru el lumea există în măsura în care o percepe, făcînd ceva care se percepe, el îşi afirmă voinţa de a face realitate, de a exista. Kandinsky nu-şi propune să demonstreze că aşa vede copilul lumea şi că aşa o reprezintă. Ar fi stupid. El îşi propune să analizeze în comportamentul copilului originea, structura primară a operaţiei estetice. De fapt, este ştiut: comportamentul încetează atunci cînd copilul, crescînd, învaţă să „judece". Prima experienţă a lumii, adică experienţa estetică, este uitată şi trece în inconştient. Numai puţini oameni — artiştii — o dezvoltă, o leagă de anumite tehnici organizate, scot din ea obiecte cărora societatea le acordă o anumită valoare.

Dacă acea primă experienţă ar fi dat greş sau ar fi fost rudimentară şi provizorie, arta nu ar fi

avut motiv să existe. Dar dacă ea a fost justă, necesară, susceptibilă să ia calea unor dezvoltări conștiente, de ce să fie suprimată și înlocuită cu o altă experiență rațională sau intelectuală? Acesta este miezul problemei rațiunii de a fi a artei în societate. Desigur, potrivit lui Kandinsky, problema nu privește societatea în mod absolut sau abstract (el știe foarte bine ce însemnătate a avut arta în societățile din trecut), ci societatea modernă, adică societatea ale cărei moduri de comportament sînt condiționate de munca industrială. De fapt, copilul ipotetic cu care se identifică nu este deloc așa de „primitiv" cum s-ar putea crede: nu numai că dispune de anumite mijloace tehnice (hîrtie, creioane, vopsele), ci cunoaște și convenția conform căreia o foaie de hîrtie albă, deși este un obiect care are lungime, lățime, densitate și culoare, este conceput ca dimensiune a unei virtualități absolute, în care nu există nimic și în care poate fi totul. Nu este vorba de a inventa semne pentru a exprima senzațiile receptate din realitatea exterioară, de exemplu, de a ne servi de linii pentru a face contururile, și de culori pentru a face suprafețele. Pentru un experimentator riguros, instrumentele de care se servește pentru a experimenta sînt și ele supuse experimentării: de fapt, ele nu fac decît să prelungească și să clarifice gestul brațului și al mîinii care le manevrează. Pentru Kandinsky, experimentator riguros, punctul și linia reprezintă ceea ce se poate face cu un vîrf tare de trasor; pata de culoare este ceea ce se poate face cu o pensulă înmuiată în materie colorantă, mai mult sau mai puțin diluată; hîrtia este, prin convenție, o suprafață nelimitată, întreruptă ici-colo de semne, care devine astfel, și ea, semn semnificant.

Acțiunea pe care o numim instinctivă nu este întîmplătoare. Ea depinde de exigențe și de impulsuri profunde. În această acuarelă observăm cel puțin două tipuri de pete colorate: voalări dispersate și transparente care introduc în suprafața albă a hîrtiei o impresie de profunzime fluctuantă și vag stratificată, pete mai restrînse de o culoare mai accentuată, ca substanțe mai dense care ar

pluti la suprafața acelui spațiu fluid. Este o primă formulare spațială, o primă versiune de senzații *tactile* exprimate prin imagini vizibile.

În petele mai întunecate predomină două culori: roșul și albastrul. Ele sînt, evident, în legătură, întrucît sînt mereu alăturate. Roșul — culoarea caldă are tendința de a se extinde, albastrul — culoare rece, de a se contracta. Kandinsky nu aplică legea contrastelor simultane, dar o verifică; folosește cele două culori ca pe două forțe manevrabile, care se pot uni sau sustrage: după caz, adică după impulsurile pe care le încearcă, el folosește una pentru a o stăvili sau a o împinge și relansa pe cealaltă. Sînt apoi, semnele liniare, filiforme, indicații clare de mișcări posibile, trasate, care sugerează direcția și ritmul petelor ce rătăcesc pe hîrtie. Ele pun în mișcare întreaga mîzgălitură, dau petelor colorate calitatea de *forțe* și nu de *forme*, iar mișcării un ritm. În legătură cu suprafața albă a hîrtiei am vorbit de întindere nelimitată, dimensiune cu infinite posibilități. Acum, cînd putem considera semnele drept *forțe în acțiune*, putem considera și fundalul drept un *cîmp de forțe*. Kandinsky a înlocuit (procedînd, astfel, paralel cu fizica) noțiunea de *spațiu* cu noțiunea de *cîmp:* mai precis, cîmp înseamnă o întindere, o porțiune de infinit determinată de interacțiunea de forțe care acționează simultan, ansamblul său formînd un *sistem dinamic*. Dacă, refolosind într-un sens nou vechiul cuvînt, denumim spațiu o suprafață organizată ca sistem, putem afirma: Kandinsky a fost primul care a izolat și a produs în *mod artificial*, nu o reprezentare, ci un *fragment real* de spațiu. Aceasta este semnificația pe care a extras-o din repetarea experimentală și verificată a mîzgălelii infantile. Desigur Kandinsky nu este interesat să furnizeze un *test* studiilor de psihologie experimentală asupra activităților estetice specifice fragedei copilării. Această experiență este prima dintr-o serie de îndelungi cercetări. În creațiile următoare, faimoasele *Improvizații*, imaginea va deveni din ce în ce mai complexă, ritmurile motorii mereu mai controlate.

Interesul față de mîzgăliturile infantile va dispărea cu totul. După ce s-a convins că experiența estetică nu duce la cunoașterea intelectuală a obiectului, ci la o activitate operativă exercitată asupra realității perceptive, Kandinsky vrea să demonstreze că experiența aceea poate să aibă origini foarte îndepărtate și importante. Poate duce chiar la o experiență globală a realității (de fapt operele din această perioadă sînt pline de implicații și simboluri cosmologice, aparente), dar întotdeauna la o experiență efectuată prin procedee operative și nu speculative. Și întrucît în societatea modernă, condiționată de modurile de producție și de consumul industrial, activitatea operativă predomină net asupra celei speculative, este clar că experiența estetică, fiind intrinsec operativă, este experiența constitutivă fundamentală a conștiinței moderne. În acest sens, funcționalitatea-funcție a artei în societate, propusă de Kandinsky, este radical diferită de aceea propusă de cubismul analitic, conform căruia funcția artistică și cea productivă tind să se coordoneze, avînd drept factor comun gîndirea rațională. Potrivit lui Kandinsky, arta nu condamnă și nu exclude ca neautentic și înjositor comportamentul omului integrat în sistemul industrial, ci îl eliberează de limita instrumentalității sale, indicînd pentru care gen de experiență globală a realității ar putea, pînă la urmă, să se decidă.

PAUL KLEE
Stradă principală și străzi laterale

Ceea ce am spus despre Kandinsky este valabil și pentru KLEE. Cei doi artiști, foarte diferiți unul de celălalt, au lucrat împreună, mai întîi în grupul *Der Blaue Reiter*, apoi ca profesori la *Bauhaus*. Și Klee se interesează foarte mult de activitățile grafice ale copiilor. Le consideră ca prime acțiuni ale unei gîndiri care se exprimă prin imagini în loc de concepte și care poate să ajungă, cum s-a întîmplat în civilizațiile din Extremul Orient, la culmile poeziei și filosofiei. Nimeni altul nu a contribuit mai mult decît Klee (poate

în afară de marii gînditori de la Nietzsche — ale cărui scrieri le cunoștea foarte bine — pînă la Heidegger) la înlăturarea barierelor tradiționale dintre cultura occidentală și cea orientală. Aceasta nu este însă ultima din cauzele enormei influențe pe care a avut-o opera sa în istoria ideilor Europei moderne.

Ca și pentru Kandinsky, arta, pentru Klee este comunicare intersubiectivă, adică nemijlocită, de considerare a naturii drept cod sau limbaj comun al artistului care emite mesajul și al celui ce-l receptează. Pentru Klee nu există nici o diferență între comunicarea intersubiectivă normală și cea estetică: orice comunicare intersubiectivă, dacă este într-adevăr astfel, este comunicare prin imagini, estetică. Problema constă în comunicarea imaginii: cum să fie transmisă în stare pură fără a o transforma în reprezentarea ei înseși, fără a o lipsi de subiectivitatea absolută. Klee este prea filosof ca să nu știe că obiectivizînd subiectivul, acesta nu se revelează, ci se anulează. Ceea ce constituie scopul cercetării lui de-a lungul întregii sale activități, este tocmai revelarea și prerevelarea imaginii în stare pură, de imagine. Pornește la o prudentă și foarte delicată muncă de înlocuire: să ofere imaginii, a cărei substanță este pur mintală, *materia* în care poate să se transforme, să consiste aproape ca prin minume. Practică toate tehnicile. Din cînd în cînd, imaginea poate să utilizeze mijlocul cel mai imaterial (firul metalic al trăsăturii de peniță, reticulul gravurii, transparența acuarelei), sau cel mai solid (pasta de culoare de ulei dată în straturi suprapuse, ca și pietrele de mozaic, sau opacitatea temperei, duritatea limpede, smălțuită a encausticii). Nu îi trebuie un spațiu adecvat, îi ajunge un *ubi consistam*. Nu se poate spune dacă *ubi consistam* este o porțiune de spațiu sau o perioadă de timp.

Cu profunda înțelepciune ce pare că a moștenit-o din Zarathustra lui Nietzsche, surîde la pretenția lui Kandinsky de a găsi la copil condiția primară, originară a ființei. Copilul se naște bătrîn, plin de experiențe ancenstrale, și nu există

nici o diferență între experiența sa și cea a adultului; umanitatea se poate considera încă infantilă. Chiar și conceptele care sînt considerate stabile, pozitive, se dovedesc a fi, oricît de puțin le luăm în seamă, „forme simbolice“ sau imagini.

În această pictură, tema este, fără îndoială, perspectiva: structura geometrică logică, de necontroversat a spațiului (Panofsky reluînd ideea lui Cassirer, demonstrează însă, că și perspectiva este o „formă simbolică“, o imagine, o uzanță iconografică). Klee (care preferă să încredințeze foilor volante și puținelor trăsături de peniță și de culoare transcrierea imaginilor care formează țesutul existenței sale) face un adevărat tablou în ulei, o *tabula picta*. Dar dacă perspectiva nu este formă, ci imagine, ea nu definește spațiul, din contră, îl aduce într-o stare de nedeterminare. Ar trebui să fie iluzorie, dar este deluzorie. Ar trebui să fie univocă, dar este multiplă, clară și ambiguă. Este un labirint, dar nu este clară nici ca labirint, deoarece căile sale nu se întorc la punctul de plecare, ci se pierd. Ar trebui să fie imaterială, sau cel mult plină de aer și lumină, dar este solidă ca o lespede de marmură, fără aer și fără lumină, deși culorile sale sînt clare ca și pietrele dure. Căile secundare nu sînt mai nesigure decît cea principală. Nu se poate spune dacă acest spațiu ciudat ne respinge ca o placă de cristal, sau ne atrage și ne face să alunecăm pînă la fund, în neant, ca și cînd ar fi o pardoseală de gheață.

Orice cercetare a unei intenționalități simbolice *a priori* ne-ar îndepărta de subiect. Imaginea poate să aibă mii de semnificații, sau nici una. Totuși, nu se poate spune că poetica lui Klee este o poetică a ambiguității. Dacă ar fi, nu s-ar înțelege de ce a făcut din ea o teorie, o metodă didactică, și de ce a practicat această metodă timp de mai mulți ani într-o școală ca *Bauhaus*-ul, care avea țeluri pozitive: urmărea să formeze arhitecți, proiectanți, tehnicieni specializați pentru industrie. Klee merge mai departe decît Kandinsky, reușind să producă experimental ceva mai autentic decît un fragment de spațiu, un fenomen. Dintr-un tablou, dintr-un desen, el reușește să facă un eveniment, ceva care se întîmplă sub ochii privitorului și îl surprinde, constituind o problemă pe care fiecare o va rezolva în felul său și care, deci, nu va fi rezolvată niciodată, va rămîne mereu o problemă, asemeni evenimentelor vieții, care se pot interpreta în mii de feluri și nu se va ști niciodată care este interpretarea cea mai justă, fiindcă aceasta nu există, iar dacă ar exista, nu ar mai fi problema. Casele, mobilele, obiectele care se proiectează în cadrul *Bauhaus*-ului vor să aibă tocmai acest caracter de eveniment, sau de problemă, vor să se insereze în viața socială, și să constituie tot atîtea probleme care solicită activitatea conștiinței, dar nu furnizează soluții pe care conștiința le poate găsi numai în ea și nu în afară.

Firește, Klee nu a proiectat case, nici mobile, nici obiecte. Prin concepția sa el a furnizat modele, dar nu de lucruri, ci de comportament. A făcut să se știe că, deși proiectează și trebuie să proiecteze pentru un scop anume, proiectantul proiectează mereu pentru viață și trebuie să aibă mereu prezentă totalitatea vieții cu toate straturile și nivelurile sale. De fapt, scopul proiectantului este să elimine din lucrurile pe care le proiectează orice element străin pentru a le încadra, nu într-un spațiu — tip, abstract sau geometric, ci în spațiul real al existenței.

ANTOINE PEVSNER
Construcție dinamică
NAUM GABO
Construcție în spațiu. Cristalul

Fii de inginer, PEVSNER și GABO aparțin categoriei burgheziei industriale, destul de restrînsă în Rusia țaristă. Ei au căpătat o primă pregătire științifică, în perioada în care știința reprezenta lucrul cel mai important pentru intelectualitatea progresistă, și implica deci, o orientare ideologică ce explică tendința de a lega cercetarea estetică avansată de cercetarea științifică. Este, deci, de înțeles că cei doi frați se duc să studieze în Occident și că, la Paris, se interesează de cubism, și în spe-

cial de dinamismul lui Duchamp și al futuriștilor italieni. Reîntorși în Rusia în timpul primului război, ei intră în mișcarea de avangardă, alăturîndu-se lui Malevici. Dat fiind însă că ei consideră cercetarea estetică drept o metodă științifică ce exclude orice scop politic direct, sînt printre primii care se ciocnesc de „politicienii“ potrivit cărora arta trebuie să îndeplinească o funcție de propagandă revoluționară. Cu prima ocazie ei părăsesc Rusia. Pevsner se stabilește la Paris, Gabo, după o scurtă ședere în Anglia, în Statele Unite. Deși despărțiți, cei doi frați desfășoară cercetări paralele: scopul lor este de a demonstra că între știință și artă nu există numai raporturi, ci și continuitate. Rămîne valabil crezul ideologic inițial: arta nu mai poate constitui o activitate destinată să producă o marfă de calitate cu ajutorul unor tehnici rafinate, o marfă destinată unei clientele de *élite*. Obiectul artistic nu mai are o circulație legală. Artistul este un intelectual care îndeplinește o cercetare științifică în domeniul cunoașterii estetice: obiectele pe care le creează nu au o valoare în sine, ci ca instrumente și demonstrații ale cercetării. Nu poate fi considerată știință, disciplina care operează în cadrul gîndirii abstracte, și nu implică operații tehnice. Așa cum nu poate exista o deosebire între gîndire și experimentare, la fel, nu există o ierarhie a disciplinelor, toate fiind animate de voința de a ajunge la adevăruri obiective, care să nu poată fi controversate sau susceptibile de interpretări unilaterale sau personale.

Construcțiile plastice ale lui Pevsner și Gabo nu sînt sculpturi propriu-zise pentru că implică intenția de a anula însuși conceptul de sculptură ca disciplină tradițională definită de anumite scopuri, anumite procedee, anumite materiale. Sculptura este negată și mai radical ca formă închisă, care, plasîndu-se în spațiu, îi întrerupe continuitatea și-l definește în raport cu ea însăși, prin raportul dintre gol și plin.

Morfologia plastică a lui Pevsner și Gabo este geometrică și-și are originea în teoria suprematistă a lui Malevici. Este, propriu-zis, o geometrie originală conform căreia figurile nu reprezintă simboluri ale conceptelor, ci forme concrete a căror structură și comportare pot fi studiate. Din punct se naște linia, din linii suprafețele plane, din suprafețele plane volumele. Nu este vorba de adevăruri date, ci de un proces continuu. Geometria la care se referă Pevsner și Gabo nu este geometria euclidiană (care implică prioritatea ideilor asupra fenomenelor și este încă „ierarhică“, deci), ci *tipologia*, adică știința care ia formele geometrice drept fenomene ce, avînd o desfășurare în timp, nu mai definesc *existența* spațiului, ci *transformarea* sa. Un dreptunghi sau un cerc, care nu sînt entități geometrice abstracte, ci forme tăiate într-un material elastic infinit deformabil, își pierd proprietatea de a împărți spațiul în porțiuni necomunicante și o capătă pe aceea de a-și însuși alte configurații în cadrul limitelor de variație proprii formei originare, dezvoltînd principiul: geometria nu este reprezentarea spațiului *așa cum este el*, ci cum *ar putea fi*, și deci, nu mai aderă la o *noțiune*, ci la o *imaginare* a spațiului. Geometria euclidiană încadra realitatea într-o lege logică, dînd drept real ceea ce este rațional, și drept nereal, imaginarul. Geometria nouă originalizează, sau realizează imaginarul, depășind, astfel, prejudecata autoritară a unei ierarhii de valori (real, nereal) în ordinea gîndirii. Prin urmare, cade bariera tradițională dintre logică și imaginație, dintre știință și artă. Arta este considerată o știință *creatoare* care nu studiază fenomene date, ci fenomenalizează gîndirea.

Secolul nostru este obsedat de ruptura care s-a produs între artă și știință, de pierderea unității culturii. Raportul ideal este simbioza, sincretismul dintre cele două discipline, și acest lucru este posibil numai în condiții revoluționare, deoarece revoluția nu este altceva decît depășirea *logicii* în ideologie sau în imaginația istoriei. Nu există, deci, artă (și știință) *pentru* revoluție, ci există o artă (și o știință) *a* revoluției. Dintr-un anumit punct de vedere, poetica geometrică a lui Pevsner și Gabo (ca și acea a lui Malevici) este integral revoluționară. Dintr-un alt punct de vedere, acela

al „politicienilor", ea este eretică, deoarece, considerînd revoluția îndeplinită, descurajează avîntul revoluționar. Pe plan politic, acuzația era justă: Pevsner și Gabo nu erau revoluționari adevărați, ci burghezi progresiști. Într-adevăr, imediat ce părăsesc Rusia, studiul lor care rămîne neschimbat ca studiu formal, își pierde orice trăsătură ideologică. Lumea occidentală vede cu multă ușurare în operele lor dovada că civilizația tehnologică nu este sterilă din punct de vedere estetic și că hegemonia culturală a științei nu implică în mod necesar exilul artei.

În ciuda orientării substanțial analoge, destinul celor doi frați este diferit. La Paris, Pevsner subliniază aspectul *artistic* al propriilor sale lucrări, servindu-se de materiale tradiționale (de exemplu: bronzul), tratîndu-le prin procedee artizanale, străduindu-se să recupereze o unitate plastică, să deducă din desenul geometric (filamentele metalice) o posibilitate de a plasa obiectul plastic în lumină și atmosferă. Consideră propriile opere „sculpturi", în sensul că ele dezvoltă și precizează infinita cazuistică a raportului plin-gol și lumină-umbră, propriu sculpturii tradiționale. Aceasta, în fine, se extinde pînă la asimilarea științei.

Gabo, în America, operează într-un mediu mai dezvoltat din punct de vedere tehnologic. Se folosește de materiale produse de industrie (*perspex:* plastică transparentă) vrînd astfel să demonstreze că tehnicile industriale sînt singurele care-și pot permite să realizeze tot ceea ce creează imaginația. Intră în raport cu arhitectura (în special cu Mies van der Rohe), și presupune pentru propriile construcții spațiale o funcție urbanistică aproape simboluri ale spațiului ideal inserate în spațiul real al orașului.

FERNAND LÉGER
Compoziție cu trei figuri
JOAN MIRO
Lecția de schi
Femei și pasăre sub clar de lună

LÉGER a fost un artizan foarte bun, pasionat de mașini. Odată cu *civilisation machiniste* a văzut

nașterea unei lumi noi, la care, ca artist, poate participa numai dinafară, admirînd-o. Astfel, recunoaște involuntar că în această lume arta are o situație marginală, onorifică, decorativă. Păstrează de la meșteșugar mentalitatea, experiența, priceperea, respectul pentru orice lucru bine făcut. Constată însă, că propria tehnică de artist nu mai are nimic comun cu tehnicile productive și, în loc s-o depășească, tinde să recupereze procedee vechi și desuete, ca fresca și tapiseria.

S-a interesat încă din 1912, cînd s-a asociat cubiștilor, mai mult de mecanismul interior al tabloului, decît de rezultatul studiului de cunoaștere, mai mult de Delaunay decît de Picasso sau Braque. Din 1917 datează prima alegere tematică: mașina ca obiect prin excelență. De la mașină trece la om, care este creatorul și creația, suveranul și supusul mașinii. Idolatoria pentru obiectul construit îl apropie de purismul din *Esprit Nouveau.* Începe, astfel, în 1925, colaborarea cu Le Corbusier. Spațiul pe care vrea să-l anime cu figurațiile sale este acel *espace mural* al arhitecturii raționale. Și în tablourile sale de șevalet fundalul este asemeni unui perete dotat cu o spațialitate în care se integrează formele plastice ale volumelor. Dar, deși integrat, decorul rămîne decor și-și păstrează, astfel, un fond ideologic de reprezentare a unei lumi ideale. Ideologia lui Léger este ideologia unei *civilisation machiniste* și presupune ideea că ea este o adevărată și proprie concepție asupra lumii, și deci, o civilizație substanțial clasică și neoumanistă. Desigur că nu este astfel. Este anticlasică și antiumanistă. Eroarea lui Léger nu este însă numai o eroare de estimare istorică. Constituind un mit deasupra unei realități de fapt, Léger, deși de bună credință, face o operă de mistificare: o dovedește aspirația sa spre o monumentalitate „modernă".

Léger intră, astfel, în contrast frapant cu întreaga artă modernă, antimonumentală și demistificatoare. Își dă probabil seama de aceasta deoarece caută sprijin în Picasso, mare inventator de mituri. Dar, Picasso este un intelectual, pe cînd

Léger este un artizan. Mitologismul lui Picasso este voit contradictoriu și autodistructiv. El oglindește instabilitatea morală a unei epoci care face și desface fără încetare propriile mituri. În mitologismul lui Picasso există o retorică atacată și fărîmițată imediat de ironie. În mitologismul lui Léger, edificator și apologetic, nu există ironie. Popular, Léger se face interpretul unui sentiment popular îndoielnic, de o uimitoare admirație față de o tehnologie care mecanizează pînă și femeile, plantele, norii. Dar, în felul acesta, el inversează procesul: nu instaurează devotamentul față de mit, ci mitul devotamentului. Devotamentul cere imaginile sale: roțile, tuburile, angrenajele mașinii asemuite în mod regulat, din cauza aceleiași stilizări decorative, cu forme ale naturii (frunze, flori, nori). Nu sînt imagini simbolice, ci pur și simplu cucernice, ca imaginile sfinților prin care arta barocă îi ajută pe credincioși în rugăciune. În loc de o „teofanie" produce numai „iconografia" credinței tehnologice. Nu se poate spune nici că interpretează civilizația industrială pe care o proslăvește. Glorifică o sacralitate de care este lipsită, dar cu care se înveșmîntează în falsitate; îi atribuie o vocație clasico-umanistă care este opusul pragmatismului ei, lăudîndu-se a-i fi un apărător zelos. Miturile lui Picasso sînt alarmante, pun lumea în gardă; mitologismul conformist al lui Léger o încurajează și o înșală.

Cealaltă față a medaliei este MIRÓ, un pictor spaniol, ce are la început o tendință *fovă*. În 1924, la Paris, se află alături de Masson, printre cei mai de seamă exponenți ai suprarealismului. Dezvăluind inconștientul, suprarealismul recunoaște că arta nu mai are o circulație și o funcție socială, afară doar de cazul în care funcția sa ar consta chiar în eliberarea individului și a societății de represiunea rațiunii ca să-l restituie autenticității instinctelor, capacității de a trăi în comuniune mitico-magică cu lumea. Nu are sens să căutăm, ca Léger, să construim mituri raționale, mitul este întotdeauna irațional. Pictura lui Miró se caracterizează prin lipsa absolută de cenzură: evită chiar să atribuie un semnificat simbolic imaginilor pentru că le-ar justifica, iar justificarea este o altă cenzură. Lipsa justificării nu înseamnă lipsă de motivare. Dacă imaginile lui Miró se prezintă ca niște stele sau seceri de lună, sau corole și stamine de flori, există, desigur, o motivare inconștientă. Dar evidența este așa de netă, claritatea desenului și a culorii este așa de perfectă, încît nu e nevoie să cauți un alt semnificat dincolo de percepție. Profunzimea inconștientului se rezolvă în întregime la suprafața imaginii vizuale. Între motivarea tainică și evidența descoperită a imaginii există doar acțiunea pictorului. Motivarea nu este o cauză căreia îi corespunde în mod logic un efect, ci un impuls care se transmite și continuă să existe în gestul ce formează imaginea. Îl putem descifra în vibrația liniilor și în fosforescența culorilor, ca un curent electric care face incandescent firul care trece. Imaginea nu este o proiectare, ci o prelungire a ființei profunde a artistului, o ridicare la suprafață pentru a respira puțin aer, pentru a străluci o clipă în soare. Este ușor să-ți dai sema că dimensiunea psihică în care se mișcă Miró este aceeași cu a lui Klee, dar mișcarea este inversă: Klee se cufundă și explorează, Miró urcă din nou și revine la suprafață. Mitul nu este (ca la Léger) dincolo, ci dincoace de conștiință, iar în pragul conștiinței perceperea încetează. Semnul în sine, ca urmă a gestului, ne conduce la originea mitului, la punctul de îmbinare și comunicare între viața biologică și psihică, la o condiție realmente naturală a ființei în care nu se poate găsi nimic obscur, nebulos, amenințător. Miturile false, cele neadevărate, sînt periculoase; miturile conforme cu rațiunea, ca acelea ale lui Léger, inspiră teamă; cu celelalte, cu cele opuse, poți să te joci liniștit.

Și Miró, ca și Léger, este o planetă în sistemul solar al lui Picasso. Dar dacă Léger separă momentul retoric, Miró separă momentul ironic al poeticii maestrului. Declară cu candoare nulitatea, lipsa de însemnătate a propriilor imagini. În același timp în care ele relevă mituri profunde

ale psihicului, descoperă și inconsistența lor, pura lor formalitate. Dar ironia care nu se aplică retoricii, nu are un obiect, este o simplă joacă: pictura lui Miró este în mod clar, lucidă, nu este
623–625 „serioasă". Sculptorul american Calder nu va avea altceva de făcut decît să transforme în sîrme de fier grafismele fine, și în siluete decupate, planurile colorate ale lui Miró, și astfel, jocul va fi într-adevăr jucat: o învălmășeală liberă, vioaie, amuzantă a formelor artificiale ale artei și ale celor ale naturii, ale ramurilor, ale norilor, ale luminii, ale aerului, ale apei. Miturile inconștientului, amenințătoare și fioroase, reprimate de rațiune și închise între mii de cenzuri, devin domolite, inofensive, ca sălbăticiunile raiului, imediat ce se regăsesc libere în spațiul lor natural. Dar tocmai din cauză că sînt naturale, miturile lui Miró nu sînt accesibile acelora care creează mituri pe baza rațiunii și divinizează tehnica superrațională a mașinilor. Cu tehnica sa spontană, Miró demonstrează unei societăți, care cu cît produce mai mult cu atît creează mai puțin că, dacă a produce este obositor, a crea este un joc.

GIUSEPPE TERRAGNI
Proiectul Azilului Sant'Elia de la Como
ATANASIO SOLDATI
Compoziție

Mai mult decît arhitecții raționaliști italieni, TERRAGNI este mai apropiat de pictorii care între 1930 și 1940 au început la Milano, în mod riguros și fără proteste polemice, un studiu pur formal, nonfigurativ: Fontana, Soldati, Radice, Reggiani, Rho, Melotti, Veronesi.

Ceea ce-i lega era sensibilitatea pentru o *problemă italiană*, care nu avea, desigur, nici o legătură, ba chiar era în contrast evident cu retorica chemare la „sănătoasa tradiție italiană" a curentului dominant, oficial, *Novecento*. Adevărata *problemă italiană* era aceea a inserării artiștilor italieni în cultura europeană. Cauza dificultăților nu era naționalismul cultural fascist, căruia nici un artist nu-i dădea atenție, ea se găsea în interiorul

culturii artistice italiene. Cu 20 de ani mai înainte, prin futurism, arta italiană se alăturase pentru o clipă curentelor europene cele mai avansate. Apoi, cu *Metafisica* și *Novecento* a dat înapoi. De ce a eșuat oare futurismul? Evident, din extremism, din lipsă de maturitate, exces de polemică, lipsuri în studiu și analiză și, de asemenea, din cauza absurdului naționalism care îl împinsese, mai mult decît să se alăture, să încerce chiar să fie în fruntea avangărzilor europene. Era deci necesară o muncă severă de analiză, de critică, de recuperare.

În *Casa* din Como (1932) Terragni se hotărîse 598, 601.
ferm să nu cedeze nimic retoricii pe care o cerea tema în sine: un arhitect care proiectează sediul unui partid rămîne un arhitect, nu un om de partid. Concepuse edificiul ca o prismă perfectă. Il construise după o proporționalitate numerică, după o ecuație lucidă de suprafețe și intrînduri. Așa cum refuza implicațiile politice ale temei, tot așa excludea implicațiile ideologice ale raționalismului formal al lui Le Corbusier și al lui Gropius. Procedînd în felul acesta, el nu diminua, ci aprofunda semnificatul intrinsec, structural, al formei. În *Casa Sant' Elia* (dedicată semnificativ arhitectului futurist căzut în război) el nu mai are rețineri: „blocul este fărîmițat pentru o integrare interior-exterior care este generatoarea funcțională și poetică, în același timp, a compoziției" (Zevi). Ruptura blocului implică o intervenție dinamică, deci el recurge la tematica futuristă, dar evită cu grijă evidența fizică a impulsului dinamic. Nu este o formă pusă în mișcare, este o mișcare care se integrează formei și devine structură. Terragni a înțeles că eroarea futurismului era ideea lui de avangardism: stilul modern trebuie să se înscrie în situația istorică, să nu se proiecteze în viitor. Înțeleg acest lucru și SOLDATI și cei din grupul 602
său. Față de cubism, modul în care Soldati construiește forma este mai eliberat de referiri la obiecte, mai analitic, analizînd nu realitatea externă, ci structura formei. Analiza se referă la posibilitățile de dezvoltare a volumului plastic în

funcție de capacitatea și cantitatea de lumină a planurilor colorate. Este clar că Soldati a meditat mult, în mod critic și fără nici un fel de pasiune, asupra antitezei dintre futurism și metafizică. Nu acceptă însă irealismul și imobilitatea spațială a metafizicii, decît ca un corectiv al dinamismului fizic al futurismului. Critica acestei contradicții tipic italiene, îl duce și la critica „cartezianismului" cubist și a implicațiilor cosmologice ale lui Kandinsky, deci, la depășirea divergenței ce despărțea, în situația culturală europeană, contribuția cercetării franceze de cea germană. Un alt pictor din același grup, Licini, încearcă chiar, să
655, facă să reacționeze și geometrismul și *suprarealis-*
641, 642, *mul*, contrapunîndu-le în mod dialectic. Atît la
644. Terragni, cît și la „abstracționiștii" milanezi, *problema italiană* se traduce imediat, în problemă europeană: limita (și acest lucru se explică efectiv prin dificultățile morale și materiale ale culturii italiene sub regimul fascist) constă, atît pentru unul cît și pentru ceilalți, în a fi crezut că interpretarea italiană a culturii artistice europene ar fi trebuit să fie neapărat formalistă. Meritul lor este acela de a fi înțeles că pentru a se apăra de italienismul recomandat de „superiori", nu era deajuns să emigrezi în Europa, ci trebuia să-ți și construiești o conștiință europeană.

CONSTANTIN BRÂNCUȘI
Măiastra

În basmele populare românești, Măiastra este o pasăre care vorbește, își schimbă înfățișarea, îi ferește pe eroi de farmece. BRÂNCUȘI a revenit de mai multe ori asupra temei păsării, tratînd-o în marmură sau bronz lustruit. Pasărea avea o formă creată pentru aerul și lumina spațiilor nemărginite, aproape exilată în spațiul terestru limitat. Referirea la literatura și la arta populară este importantă ca motiv și argument al opoziției lui Brâncuși față de intelectualismul descompunerii analitice a cubismului incipient, căreia îi opune o unitate formală absolută, care nu numai că identifică forma cu semnificatul, ci și obiec-

tul cu spațiul. Pentru el opera de artă nu este un discurs, ci un cuvînt care spune și poate totul, este magică. Admiră ca și cubiștii, integritatea plastică a artei negre (și o explică tînărului său prieten Modigliani, orientat pe atunci spre sculptură), dar nu o imită, deoarece socotește că se poate atinge aceeași valoare revenind la surse, la *ethos*-ul popular originar al culturii noastre. Și, într-adevăr, în această operă nu există nimic artificial primitiv, există mai curînd o încercare de stilizare heraldică bizantină și romantică.

Cubismul își propunea să pună la punct o structură formală la fel de valabilă, atît pentru lucruri, cît și pentru spațiu. Brâncuși își propune să definească o formă unică și tipică, în stare să rezolve în absolutismul ei toate relațiile și situațiile spațiale posibile. În basm, Măiastra poate lua forme diferite. Brâncuși îi va da o singură formă, invariabilă, care implică toate variațiile posibile. Întrucît elementul variabil al spațiului este lumina, el pune problema raportului formă-lumină. Dacă forma plastică trebuie să aibă un semnificat simbolic, nu trebuie să se prezinte ca un lucru particular iluminat sau iluminant. Întrucît pasărea nu este reprezentată în zbor ci stînd, baza cilindrică are o importanță esențială: nu este un punct de susținere sau un piedestal, ci o parte esențială a sistemului formal. Este un cilindru din marmură, doar mai puțin lustruit decît corpul păsării. Lumina se împrăștie pe plan curbat, pătrunde în suprafața cristalină a marmurii. Această formă geometrică este necesară și în raport cu ideea: Brâncuși nu vrea să descrie din imaginație pasărea fantastică, ci să-i dea o formă simbolico-emblematică, aceea din care artiștii populari, de exemplu, fac un obiect apotropaic, sau menit să obțină protecția divină, care poate fi așezat pe acoperișul grajdului, ori al casei.

Cu baza cilindrică sîntem încă într-o zonă intermediară, între spațiul pămîntesc și spațiul infinit. Picioarele, extremitățile aripilor și coada se sprijină pe soclu formînd trei planuri, cînd în umbră, cînd în lumină, care sugerează, lărgin-

du-se spre înălțime o mișcare de rotație. În felul acesta, lumina se adună în cavitățile unghiulare și se ridică contopindu-se cu corpul ovoidal. În partea superioară acesta se îngustează la gît, care reia motivul cilindrului de la bază și încheie, repetînd, unitatea formală a ansamblului. Este eliminat orice detaliu de descriere: pasărea nu are aripi, nu are pene, nu are cap, nu are picioare. Este numai o formă calibrată în așa fel încît să dea materiei calitatea imponderabilă a luminii; forma este simbolică în sensul că definește simultan, în unitatea sa, un lucru particular (pasărea) și universul (spațiul).

Sculptorii cubiști ca ARCHIPENKO (1887—1964), ZADKINE (n. 1890), LIPCHITZ (1891—1964) caută să realizeze plastic descompunerea picturii cubiste. Ei urmează calea sculptorilor care încercaseră să realizeze plastic viziunea cromatică și de luminozitate a impresioniștilor (Rodin, Rosso); reușesc să rupă concepția tradițională a raportului dintre forma plastică și spațiu, dar nu să și reînnoiască structura formei plastice care rămîne, de fapt, o imitație a formei picturale. Brâncuși își propune să reînnoiască structura formei plastice pornind nu de la pictură, ci de la sculptură, eliberînd-o, în primul rînd, de limita unei obiectivități care o constrîngea să fie un „episod" formal în spațiu. *Opus magnum*-ul lui Brâncuși este de fapt *Coloana infinită*, cu o înălțime de 30 de metri, din orașul românesc Tîrgu-Jiu, care repetă de mai multe ori (teoretic, la infinit) același element plastico-geometric, însușit ca model, sau structură primară. Brâncuși deși a lucrat în cea mai austeră izolare, poate fi considerat ca punctul de plecare al lui Arp, Moore și, în general, al întregii sculpturi moderne.

AMEDEO MODIGLIANI
Portretul lui Leopold Zborowski

Cînd sosește la Paris în 1906, MODIGLIANI înțelege imediat că întreaga artă modernă pornește de la Cézanne. Sculptorul român Brâncuși, unul

dintre primii lui prieteni, îi sădește cultul formei pure și închise, a cărei linie, singură, plăsmuiește și definește volumul. Se dedică la început sculpturii. Mai tîrziu își dă seama că ceea ce este mai potrivit pentru studiul lui plastic este culoarea. Integritatea unei forme care se oferă în mod absolut și nu în relația cu un spațiu integrat, este și calitatea sculpturii negre. Cézanne și arta neagră erau cele două extreme între care Picasso situa problema istorică a artei moderne. Aici intervine Modigliani. Nu este vorba de dialectică. Miracolul artei (o rămășiță de estetism dannunzian, supraviețuiește în el, deși reprimată de o rigoare vigilentă) constă în a transplanta în civilizația europeană avansată, rafinată, chiar decadentă, barbaria extremă, inconștientă, dar plină de vitalitate. Este limita sa idealistă în comparație cu Cézanne. Modigliani consideră că nu se poate ajunge la înțelegerera clară a adevărului prin intelect, ci prin sentiment.

În tablourile sale (multe portrete, cîteva nuduri de femei), contururile precis marcate reunesc într-o singură suprafață compactă planuri cu profunzimi diferite, diversele părți ale figurii și diferitele planuri de fundal. Linia, uneori greoaie ca o brazdă neagră săpată în masa culorii, alteori este subțire, filiformă, iar culoarea, uneori densă, alteori slabă, este cînd modelată în tonalități delicate, cînd intensă. Dar funcția rămîne aceeași: rezumarea în densitatea conturului a zonelor de umbră a corpurilor și penumbra plăcută a spațiului; corpuri și spații se juxtapun ca două planuri colorate, iar contrapunerea volumului și a golului se rezolvă în suprafață. În acest portret, conturul chipului este mult mai curbat la stînga decît la dreapta; linia curbă redă convexitatea obrazului. În același mod, dezvoltarea volumului plastic al părții stîngi și al părții drepte ale chipului este definită pe planul curburii diferite a sprîncenelor. Clarobscurul ar fi diminuat intensitatea cîmpurilor de culori, iar la Modigliani culoarea este forma. Deci, Modigliani concepe tabloul ca un plan plastic, nu ca un plan de pro-

iectare, materia în care se concretizează planul plastic este culoarea, care, de fapt, apare ca o masă impregnată de lumină cuprinsă între liniile puternice ale contururilor. Figura este asimetrică, axul chipului este oblic și rezultă dintr-un ansamblu de mișcări mici: obrazul, într-o parte se umflă și se reliefează, iar în partea cealaltă se întinde; într-o parte globul ocular iese în afară, iar irisul este gol, în partea cealaltă se întinde, și irisul albastru luminează întreaga față. Chipul este o masă deschisă la culoare încadrată de masele de culoare închisă a părului și a bărbii, dar aceste mase sînt mobile: la stînga curbura frunții late respinge masa de păr care la dreapta invadează și încadrează în parte, fruntea. Culoarea, care la dreapta este mai închisă și mai caldă, mai plastică, la stînga este mai deschisă și mai întinsă. La originea acestei simultaneități de mișcări, a acestui joc strîns de curbe și contracurbe, de mase de culoare deschisă și închisă, nu se află modul *fovilor* de a dispune culoarea, ci descompunerea cubistă. Totuși, ceea ce pune în mișcare toate elementele tabloului este desenul puternic al nasului ascuțit, al gurii strîmbe, adică al trăsăturilor descriptive ale fizionomiei și ale psihologiei personajului.

De ce, după ce a asimilat sintaxa cubistă, Modigliani nu o duce pînă la capăt? De ce revine la tipul tradițional al portretului și al nudului? De ce, în loc să rezolve într-o arhitectură unică lucruri și spațiu, izolează un fragment de spațiu care devine semnificativ, sensibilizat de prezența unei persoane caracterizate din punct de vedere fizionomic și psihologic? Nu este deajuns să discutăm tradiția italiană, interesul pe care-l arăta Modigliani cînd era copil pentru sculptura lui Tino di Camaino sau pentru pictura lui Simone Martini. Acestea nu apar. Tot ce are Modigliani „italian" este neliniștea interioară (aceeași ca a futuriștilor) ce se naște din vidul experienței romantice pe care cultura italiană a trăit-o sau nu a trăit-o complet. De aceea el nu acceptă ideea unei picturi analitice: pictura trebuie să fie poezie.

Există o limită, dar datorită acestei limite Modigliani nu cedează chemării la ordine, la rațiune, la echilibru clasic. „Proporției perfecte" a lui Gris, „picturii fără greșeală" a lui Braque, a lui Picasso, care-l reface pe Ingres, cubismului „cartezian", în fine, Modigliani le opune o neliniște, o tensiune interioară care-l situează de partea marilor „aducători de obiecții", Delaunay și Duchamp. Liniarismul său subtil, intelectual și intens expresiv, culoarea sa riguros plastică și de mare expresivitate, „poezia" lui foarte rafinată și totuși pasionată, capătă un sens polemic sau, cel puțin, critic ca și coloritul furios și împrăștiat al prietenului său Soutine. Melancolia lui, ca și aceea a tovarășilor săi din Școala de la Paris, ascunde, în sfîrșit, culmea deziluziei pentru ceea ce trebuie să pară, în anii aceia, delăsarea marilor revoluționari și reducerea cubismului la o nouă academie.

MARC CHAGALL
Rusiei și altora

Pictura lui CHAGALL este basm, dar basmul este o problemă. Nu ar putea, firește, să nu fie într-o societate care, după o revoluție tehnologică și o revoluție ideologică, se consideră, în sfîrșit, matură. Asupra problemei basmului se concentrează atenția oamenilor de știință, etnografi și lingviști. I se studiază originea, structura, semnificatul, funcția. Basmul este legat de morală, cultură și de obiceiurile populare. În trecut era considerat expresia tipică a condiției unei veșnice copilării pe care clasele conducătoare o atribuiau poporului pentru a-și justifica puterea. Oamenii de știință de formație marxistă contestă această teză. Pentru ei, poporul nu este elementul pasiv, ci subiectul, protagonistul istoriei: cum ar putea face revoluție o categorie socială care prin structura sa ar fi în mod inevitabil tradiționalistă? Aproape în același timp, Chagall, prin opera sa artistică și Propp, prin lucrările sale științifice, demonstrează același lucru: basmul nu este o tradiție care se transmite din inerție, ci expresia vie a creativității poporului;

fiind o forță istorică, poate fi o forță revoluționară.

Chagall nu se ocupă de revoluția tehnologică, aceasta fiind încă o evoluție a burgheziei. Participă la revoluția socialistă cu un entuziasm pe care conducătorii ei îl consideră o nebunie. Probabil că așa era. Revoluția nu este o sărbătoare populară, nu este folclor. Cu cei 15.000 de metri de pînză roșie cu care Chagall împodobește Vitebsk-ul la prima aniversare a revoluției (1919) ar fi fost mai înțelept să se confecționeze cămăși pentru cei ce nu le aveau, cum sugera „Izvestia". Totuși, dacă în artă există ceva care să poată reda ideea spiritului în care poporul rus trăia eroicii ani ai revoluției acest ceva este pictura lui Chagall și nu aceea teoretică și riguroasă a lui Malevici. La academia pe care Chagall o înființase și o conducea la Vitebsk, neînțelegerea dintre cei doi artiști devine atît de acută, încît Chagall o părăsește (1920). Deși periferic, episodul este însă deosebit de semnificativ pentru istoria ideilor artistice ale epocii. Era vorba, în esență, de problema fundamentală a limbii: pentru Chagall limba și basmul sînt (cum sînt, de fapt) același cuvînt; prin basm se inventează limba; pentru Malevici (ca și pentru Mondrian, în Olanda) vorbirea este *logos* iar *logosul*, logică pură. Lui Chagall i se putea obiecta că nu toate înșiruirile de cuvinte sînt basme, Chagall putea răspunde că logica pură duce la formule, la demonstrație, la tăcere.

Interesul lui Chagall pentru folclorul rus și ebraic, pentru epopeile și cîntecele populare nu este întîmplător. Ca toți artiștii ruși avansați, Chagall pornește de la *narodnicism*, dar rămîne *narodnic* și aceasta este limita sa față de avangarda sovietică. Totuși, idealul său este să introducă fluxul lui de amintiri și sentimente, obscure dar puternice și vitale, în adîncul culturii europene, să clarifice misterele „sufletului rus" la lumina strălucitoare a picturii franceze de la impresioniști la *fovi*, să retrăiască, în sfîrșit, arzătoarea aventură a artistului pe care îl admiră cel mai mult dintre toți — Van Gogh. Ajuns la Paris, în 1910, după

primul contact exaltant cu *fovii*, nu întîrzie să înțeleagă că adevărata „revoluție a ochiului" este aceea a cubiștilor. În cubismul analitic există totuși ceva care nu-l convinge: prea logic, prea realist, prea burghez. Se alătură cubiștilor disidenți: Delaunay, futuriștii. Este aceeași cale pe care o aleg doi pictori germani: Marc și Klee. Triunghiul Delaunay-Klee-Chagall este unul din marile noduri ale culturii figurative europene dintre 1910 și 1914.

Eliminînd din cubism „raționalismul" analitic, existau două posibilități: să faci din pictură o exaltare lirică a experienței vii, senzoriale, sau o revelație a realității psihice, profunde.

Ceea de a doua este calea aleasă, în mod independent unul față de celălalt, de Klee și de Chagall. Deși poate părea ciudat, Delaunay își dă seama foarte repede că senzația pură duce la simbologia cosmică, la totalitatea lumii dată în unitatea percepției (*Discurile* și *Formele circulare cosmice*). Klee și Chagall trec însă pragul domeniului nesfîrșit al inconștientului individual și colectiv. Klee se adîncește în profunzimea psihicului, atinge nivelul la care imaginea este trăită, o dezvăluie fără s-o scoată din țesutul psihic de care este legată prin infinite legături vitale. Chagall rămîne mai aproape de planul experienței senzoriale, care, pentru el, este foarte apropiat de acela al psihicului. Mai înainte nu se putea reda vizual realitatea psihică profundă, cadrul senzorial fiind organizat dinainte de rațiune: percepția se desfășoară după o ordine logică preconstituită. Acum nu mai este așa: impresionismul, cu tot ce a urmat, a demontat această suprastructură rațională. Percepția vizuală este un fapt fizic, dar realitatea fizică nu e deosebită de realitatea psihică. Chagall nu are nici o reținere în explicarea imaginilor sale fantastice. Se poate spune chiar că le „reprezintă" în sensul teatral al termenului, făcîndu-le să se miște pe o scenă imaginară ca un regizor care l-ar pune pe actori să se miște (Chagall a fost un mare regizor și scenograf: acesta este aspectul „baroc"

care face din el antiteza lui Malevici sau a lui Mondrian).

Structura voit ilogică, asintactică a cubismului nonanalitic al lui Delaunay se potrivește minunat cu lumea fantastică, onirică, uneori ludică a lui Chagall. *Narodnicismul* lui se concretizează în încercarea de a face, într-adevăr, o artă populară; dar pentru popor viziunea lumii nu depinde de scheme abstracte, intelectuale, care mai sînt încă principii sau instrumente ale autorității. Poporul vede așa cum vorbește, vede ceea ce spune. În acest tablou, de exemplu, independent de semnificatul ezoteric, se vede clar felul în care procedează Chagall în ceea ce am putea numi *fabulația* sa *vizuală*. Descompunînd figuri, case, cer, după planuri geometrice, el creează un fel de perspectivă arbitrară, un spațiu imposibil în care absurdul imaginii vacii pe acoperiș și al femeii care umblă prin aer devine normal. Geometria nu este logică, este cabală. Succesiunea ordonată și rațională a planurilor fiind dată peste cap, nu te surprinde că totul merge în contra-sens, ca în vise. Fundalul este un cer nocturn în care se observă fenomene luminoase ciudate. Figurile sînt fenomene cerești ciudate, apariții astrologice, simboluri zodiacale tainice. Vaca roșie este irealism pur: concură la crearea dimensiunii, a climatului povestirii, așa cum în povești prințul trebuie să fie albastru, zîna albă, piticul verde, diavolul roșu. Există, la origine, o simbolică a culorilor. Nu este important să știm care este simbolul; nu trebuie să-l știm pentru că știindu-l vraja s-ar destrăma; mai precis îl știm în inconștient: simbolul este limbajul inconștientului așa cum logica este simbolul conștientului. Simbolul trebuie să rămînă inconștient și ermetic tocmai pentru că este intrinsec, ilogic, neputîndu-se admite în mod logic că același semn specifică două lucruri diferite. În ceea ce privește capul despărțit de corp al femeii care continuă să umble prin aer ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic, înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît ceea ce înseamnă în vorbirea comună să spui că cineva și-a pierdut capul. Există în limbaj un alegorism intrinsec, care nu surprinde pentru că este obișnuit, ci devine surprinzător cînd este transpus în imagine vizuală, punîndu-ne, astfel, în situația de a nu ne crede ochilor. Tocmai acest lucru vrea să-l trezească Chagall la cel ce-i privește tabloul: ceea ce cerem basmului este tocmai să fie incredibil. Procesul lui Chagall este, într-un fel, un proces de transliterare ce nu diferă de acela al lui Bruegel, care materializează proverbele flamande: transpune în imagini vizuale cuvintele unui text. Textul de sub reprezentările artistice ale lui Chagall nu este niciodată explicit, îl știe numai el și „poporul", care poate nu știe ce a vrut să spună artistul, în cazul acela specific, dar posedă cheia, codul mesajului, pentru că structura relatării este aceea a vorbirii populare. Prin urmare, Chagall dă peste cap procedeul artei „aulice", făcută pentru o *élite* de inițiați. El face o artă pentru inițiați, numai că inițiații sînt o masă pe care grupurile din *élite* nu o pot înțelege, așa cum adulții nu mai pot gusta farmecul unui basm. Aceasta este limita poziției lui Chagall față de reînnoirea radicală încercată de avangarda artistică sovietică. El își închipuie că revoluția constă numai în răsturnarea situației, în înlocuirea culturii aristocraților cu aceea a poporului, a științei cu magia, a geometriei cu cabala. În ciuda entuzismului său pentru revoluție, el rămîne un *narodnic*, iar contribuția marelui său talent la istoria picturii moderne se reduce la descoperirea că izvorul vorbirii și al limbajului vizual este imaginația, nu logica, dar că imaginația, nu mai puțin decît logica, are o structură a sa și îndeplinește o funcție „constructivă".

PABLO PICASSO
Guernica

În 1937 situația politică se găsea într-un moment de cotitură. După ce toleraseră amenințătoarea reînarmare a Germaniei și invazia italiană în Etiopia, democrațiile burgheze asistau neputincioase la agresiunea fascistă din Spania. Știau că triumful reacțiunii ar fi însemnat sfîrșitul democrației în lume, dar se temeau, opunîndu-i-se, să

accelereze procesul revoluționar al claselor muncitoare. În acea atmosferă tulbure, de spaimă și nehotărîre, se deschidea la Paris o mare expoziție destinată, ca de obicei, muncii, progresului, păcii. Spania participa cu un scop politic: să invoce solidaritatea lumii libere, să demonstreze că deziderattul ei era dezvoltarea democrației într-o țară înapoiată din punct de vedere social, să avertizeze opinia publică asupra faptului că războiul spaniol era începutul unei tragedii care ar fi cuprins lumea întreagă.

Unul din pereții pavilionului spaniol (opera a doi arhitecți raționaliști — Sert și Lacasa) urma să fie ocupat de o pictură murală a lui Picasso, pictorul spaniol care era acum universal recunoscut ca geniul artistic al secolului. Picasso își definise mai demult crezul politic: cu un an înainte făcuse propagandă republicană prin două serii de gravuri, *Sueño y mentira de Franco*. Se pare că
613 pentru pavilionul spaniol de la Paris se gîndea la
o compoziție alegorică. Dar în aprilie se răspîndește zvonul că bombardierele germane în serviciul lui Franco au atacat vechiul oraș Guernica, fără alt scop decît acela de a masacra și de a semăna teroare în rîndurile populației civile. Pe loc, Picasso hotărește ca pictura sa să fie riposta la mișelia și atrocitatea acelui masacru. Se naște, astfel, în cîteva săptămîni, *Guernica*, tablou istoric unic în secolul nostru. Trebuie să spunem că *Guernica* nu este un tablou istoric pentru că *reprezintă* un fapt istoric, ci pentru că *este* o faptă istorică. Este prima intervenție hotărîtă a culturii în lupta politică: reacțiunii care se manifestă distrugînd, cultura democratică îi răspunde prin Picasso, creind o capodoperă. Din clipa aceea, intelectualii, avîndu-l în frunte pe Picasso, vor exercita o puternică presiune asupra guvernelor democratice pentru a le convinge, în fine, să apere democrația. Nu exagerăm dacă afirmăm că în secolul nostru și în raport cu o problematică istorico-politică, *Guernica* are aceeași însemnătate pe care o avusese, în legătură cu problematica istorico-religioasă din secolului al XVI-lea, *Judecata*

de Apoi din Capela Sixtină, opera cu care Michelangelo intervenise cu autoritatea geniului său în problema cea mai arzătoare a timpului, susținînd teza catolică a responsabilității împotriva tezei protestante a predestinării.

Picasso are o viziune lucidă a situației: măcelul de la Guernica nu constituie un episod al războiului civil spaniol, ci începutul unei tragedii apocaliptice. Nu descrie sau reprezintă faptul, cum
făcuse de exemplu Delacroix în *Masacrul din Chios*. 69
Nu recurge la accente oratorice, dramatice, patetice. Nu depășește realitatea istorică într-o viziune simbolică sau alegorică. Oricare din aceste soluții ar fi dus la o reprezentare, poate foarte emoționantă, dar substanțial evazivă sau purificatoare. Picasso nu tinde să denunțe o nelegiuire și să trezească indignare și milă, ci să țină prezentă nelegiuirea în conștiința lumii civilizate, constrîngînd-o să judece și să hotărască. Tabloul nu trebuie să reprezinte sau să însemne, ci să dezvolte o forță imperativă, iar forța nu trebuie să reiasă din subiect sau din conținut (pe care toată lumea îl cunoaște, este cronica zilei), ci din formă.

În *Guernica* nu există cromatism: numai negru, alb, gri. Este exclus ca Picasso să se fi servit de monocromie pentru a da tabloului o tonalitate întunecată, tragică: totul este clar, liniile desenează cu precizie planurile destinate să se umple de culoare, dar culoarea nu există, a *dispărut*. Este exclus ca monocromia să servească la accentuarea efectului plastic al volumului: relieful nu există, *a dispărut*. Culoarea și relieful sînt două calități prin care natura se prezintă perceperii senzoriale; prin ele se face cunoscută. A elimina culoarea și relieful înseamnă a tăia raportul omului cu lumea, iar tăindu-l, nu mai există natura sau viața. În tablou *există* moartea, dar nu reprezentată prin aspectele naturii sau ale vieții, pentru că moartea *aceea* nu este sfîrșitul natural al vieții, este contrariul ei. Arta este înțelegerea vieții ca natură, civilizație, istorie: acestea sînt lucrurile pe care violența morții le smulge inimii. Omorînd pe cetățenii din Guernica, aviatorii germani au ucis civilizația. Acum

fiecare cetățean al lumii este obligat să aleagă: nu poți dori și civilizație și nazism, așa cum nu poți dori viața și moartea deopotrivă.

Desigur, un artist nu pronunță o judecată atît de hotărîtoare și nu pune lumea într-o dilemă așa de peremptorie dacă nu este conștient de propria lui autoritate morală și de semnificația *istorică* a gestului său. Viziunea din *Guernica* este viziunea morții în acțiune: pictorul nu asistă la această întîmplare cu spaimă și milă (termenii reprezentării, după Aristotel), ci este *înlăuntrul* evenimentului. El nu comemorează sau deplînge victimele, ci este *printre* victime. Cu el moare arta, civilizația „clasică", arta și civilizația al căror scop era cunoașterea, înțelegerea deplină a naturii și istoriei. *Guernica* are scheletul tabloului istoric clasic tocmai pentru că, arta clasică, prin plenitudinea formelor și strălucirea culorilor sale, a murit. Tabloul este compus ca de un Rafael sau de un Poussin: există simetrie, perspectivă, gradare a valorilor, ritm crescînd de accente. Simetrie: axa mediană a zidului alb, „stîlpii" verticali ai taurului, la stînga, ai figurii cu brațele ridicate, la dreapta; perspectivă: figurile celor căzuți, în prim plan, planurile cu efect de perspectivă din fundal, adîncimea ferestrei; gradație de valori: alternare de planuri albe, negre, gri; ritm crescînd: de la accentul nobil oratotoric al celui căzut, care strînge în pumn spada ruptă, pînă la nechezatul sfîșietor al calului rănit de moarte. Dar ordinii clasice i se suprapune o descompunere de forme de tip manifest cubist: un *limbaj*, deci, foarte modern, pe care Picasso însuși îl crease cu 30 de ani înainte.

563 Să ne amintim de *Domnișoarele din Avignon:* este prima dată cînd un tablou nu *reprezenta* un spațiu în care se întîmplă ceva, ci *era* un spațiu în care ceva tocmai era pe cale să se întîmple. Cu *Domnișoarele*, Picasso făcea să explodeze, dezintegra *limbajul* tradițional al picturii. Cu *Guernica* el face să explodeze, dezintegrează *limbajul* cubist ca limbaj al descrierii analitice a realității. Analiza cognitivă devine o fărîmițare violentă, destructivă. Dar și mijloacele de distrugere pe care

dușmanul le-a folosit la Guernica erau științifice, tehnologice. O știință care lucrează pentru distrugere se distruge în primul rînd singură, ca știință, pentru că nu servește vieții, ci morții. De aceea, în acest tablou asistăm la o metamorfoză nu mai puțin derutantă decît aceea care transforma în fetișuri negre rozele *demoiselles:* violența și moartea *geometrizează*, mecanizează chipurile, membrele, figurile. Picasso a înțeles și declară că atrocitatea masacrului de la Guernica este în logica așa-numitei civilizații tehnologice, a mașinilor: o temă la care se va reîntoarce, mai explicit, în 1951, cu *Masacrul din Coreea.*

Ca mare „intelectual", Picasso avertizează și știința: să nu trădeze cultura, să nu nege vocația sa umanistă inițială pentru a se pune în serviciul puterii. Implicit, se adresează sever și artiștilor, care au crezut că pot găsi o cale de înțelegere cu tehnologia industrială, sperînd s-o facă să slujească unui înalt scop social. Pentru Picasso funcția artistului nu este de a educa societatea și a-i orienta progresul regulat, ci de a trage foloase din contradicțiile și conflictele din interiorul ei, care îi pun în pericol existența și destinul. Funcția artistului, după Picasso, nu este o funcție normală, ci o misiune istorică extraordinară, iar datoria lui nu este de a apăra arta de pericolele unei cronici agitate, ci de a o arunca în luptă, dat fiind că în luptă este în joc chiar supraviețuirea ei. Deoarece masa servilă, în care regimurile totalitare vor să transforme societatea, nu va mai avea nevoie de un limbaj, întrucît nu va mai avea o gîndire, se compromite și *limbajul*, se face din el o armă de apărare și de atac într-adevăr istorică. Picasso constată nu numai criza programelor teoretico-didactice ale tuturor curentelor funcționaliste și constructiviste, ci constată și denunță și criza cosmopolitismului, libertinismului, a edificatorului, dar confuzului europeism din *Ecole de Paris.* Europa nu este libertatea și pacea, ci violența și războiul. În timpul ocupației germane a Parisului, Picasso va răspunde cu amărăciune unor critici germani care-i

vorbeau de Guernica: „Nu am făcut-o eu, voi aţi făcut-o".

RENÉ MAGRITTE
Condiţia umană II
MAN RAY
Lost object

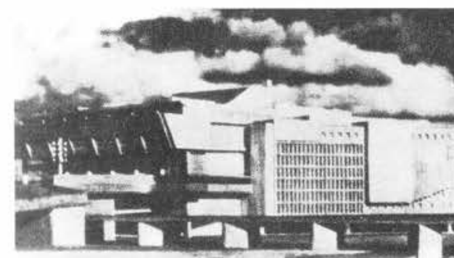
Unul din motivele pentru care suprarealismul marchează o cotitură în istoria artei moderne se manifestă în cel mai tipic dintre procedeele sale: imagini absolut verosimile, chiar evidente, sînt asociate şi combinate într-un context *scandalos* de nepotrivit, de inexplicabil, de absurd. MAGRITTE, de exemplu, pictează un domn cu o pălărie tare, guler alb şi cravată, dar în locul feţei pune un măr verde. Remarcăm că figura este redată în mod ostentativ, convenţional, ca într-o fotografie de legitimaţie, iar mărul este pictat cu atenţia exagerată a unui *trompe-l'oeil*. Este clar că semnificaţia tabloului nu constă în cele două imagini — a omului şi a mărului —, ci în combinaţia lor neaşteptată şi enigmatică. Alţi artişti reprezintă, cu aceeaşi obiectivitate rece, situaţii la fel de absurde sau contradictorii, de exemplu un pom mare într-o cameră, sau un dulap pe malul mării (De Chirico). Nu rareori, pentru a demonstra că imaginii în sine nu i se acordă nici o însemnătate, se recurge la figuri tăiate din ziare (M. Ernst) sau din
617, 618. fotografii (M. RAY): imaginile nu sînt modificate, se modifică relaţiile cu care *în mod normal* imaginile se asociază între ele. Se ajunge pînă şi la pictarea unor obiecte imposibile, antifuncţionale: de exemplu, o ceaşcă de ceai căptuşită cu blană, sau un fier de călcat plin de cuie.

Mecanismul psihologic este uşor de descifrat: realitatea este identică totdeauna cu ea însăşi, nu are sens să cauţi s-o schimbi. Reacţionăm la plictiseală, descompunînd combinaţiile obişnuite, rupînd în mod *gratuit* schemele normale. Cubismul şi, în genere, avangărzile vor revoluţie, suprarealismul vrea scandal.

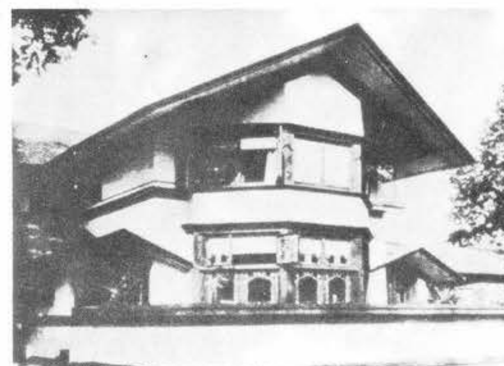
Din punctul de vedere al istoriei artei şi al ideilor despre artă, problema este mai complexă.



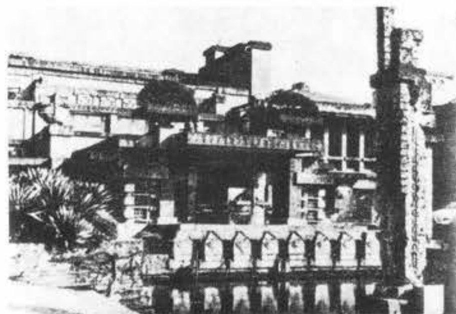
391. Erik Asplund (Stockholm, 1885—1940) — „Stockholm, Crematoriul cimitirului din sud" (1935—1940).



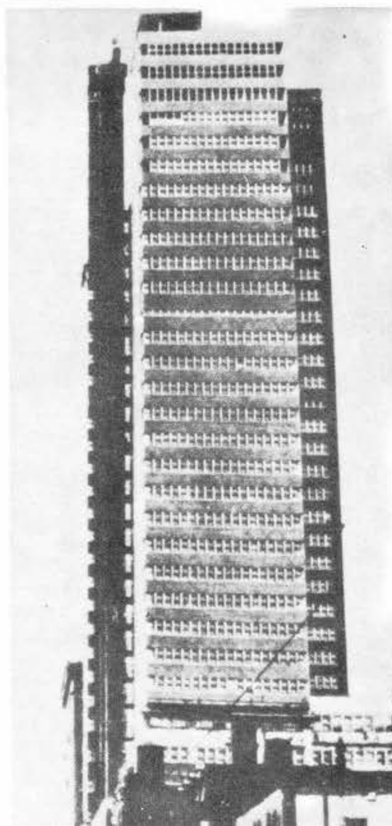
392. Sven Markelius (Stockholm, 1889) — „Stockholm, Teatrul municipal (1956—1965).



393. Franck Lloyd Wright (Richland Center, 1869 — Phoenix, 1959) — „Hankakee, Illinois, Bradley House" (1900), exterior, unul din primele modele de Prairie Houses.



394. Frank Lloyd Wright — „Tokio, Hotel Imperial“ (1915—1922), intrarea principală (distrus recent).



395. George Howe (Worcester, Massachussetts, 1886 — Cambridge, Massachussetts, 1955) și William Lescaze (Geneva, 1896—1967). — „Philadelphia, Savings Fund Society Building“ (1931—1932).



396. Raymond Duchamp-Villon (Damville, 1876 — Cannes, 1918) — „Calul“ (1914); bronz, înălțimea cm 100. Paris, Musée National d'Art Moderne.



397. Manolo (Manuel Martinez Hugué) (Havana, 1876 — Briquetes, Catalonia, 1945) — „Femeie șezînd“ (1912); piatră. Paris, Galerie Louise Leiris.



398. Pablo Gargallo (Maella, 1881 — Reus, 1934) — „Mică mască“ (1911): cupru. Paris, Colecția Gargallo-Auguera.



399. Jacques Lipchitz (Druskeniki, Lituania, 1891 — Paris, 1945) — „Marinar cu chitară“ (1914); bronz, înălțimea, cm 76,5. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

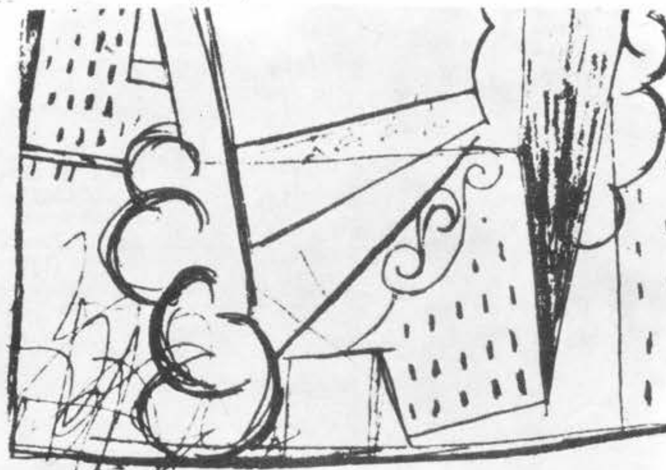


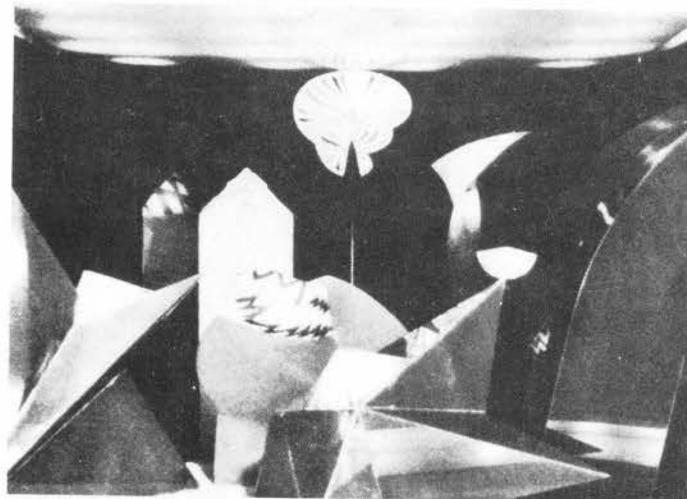
400. Aleksandr Archipenko (Kiev, 1887—1964) — „Mergînd“. (1912); bronz, înălțimea m 1,33. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

401. Ossip Zadkine (Smolensk, 1890 — Neuilly-sur-Seine, 1967) — „Femeie cu violă“ (1910): bronz. Milano, Galleria Stendhal.

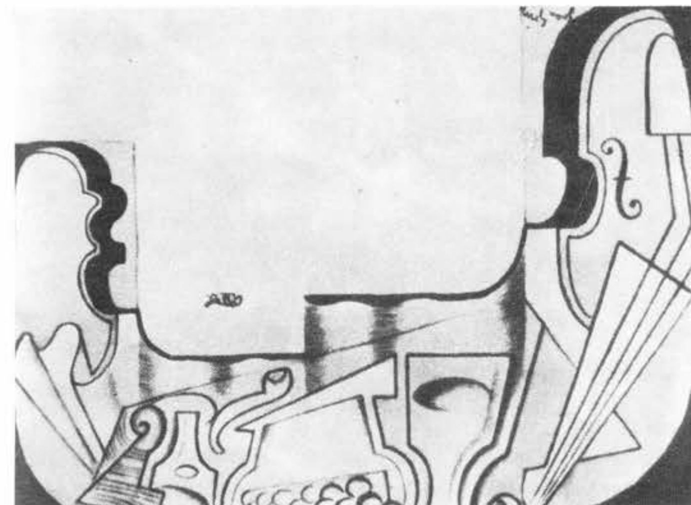


402. Pablo Picasso — „Schiţă pentru «Parade» de Satie". Variantă pentru baletul rus (1917).



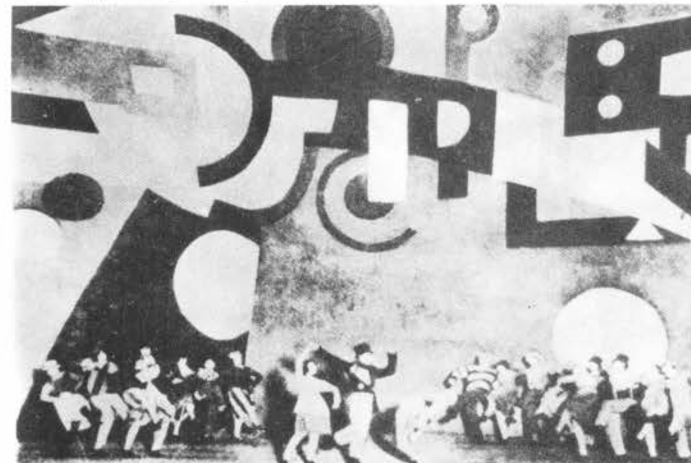


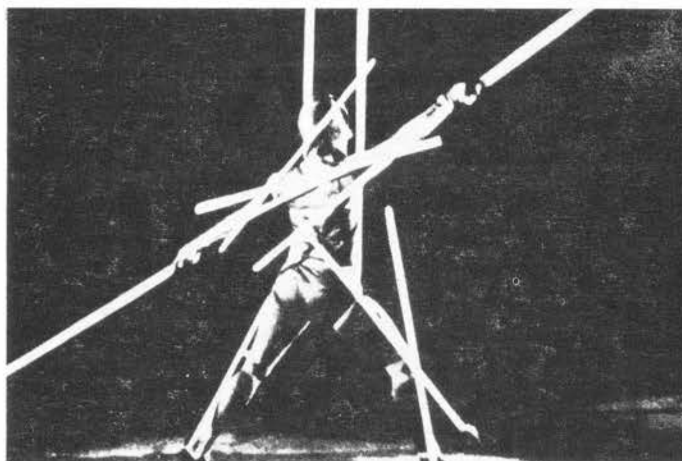
403. Giacomo Balla (Torino, 1874 — Roma, 1958) — „Scenă pentru „Foc de artificii" de Stravinski" (1915—1917) jucat de Diaghilev la Roma. Roma, Galleria „L'Obelisco".



404. Juan Gris (Madrid, 1887 — Paris, 1927) — „Schiţă de scenariu pentru „Tentaţiile păstoriţei" sau „Amorul învingător" de Montclair — Baletul rus" (1924).

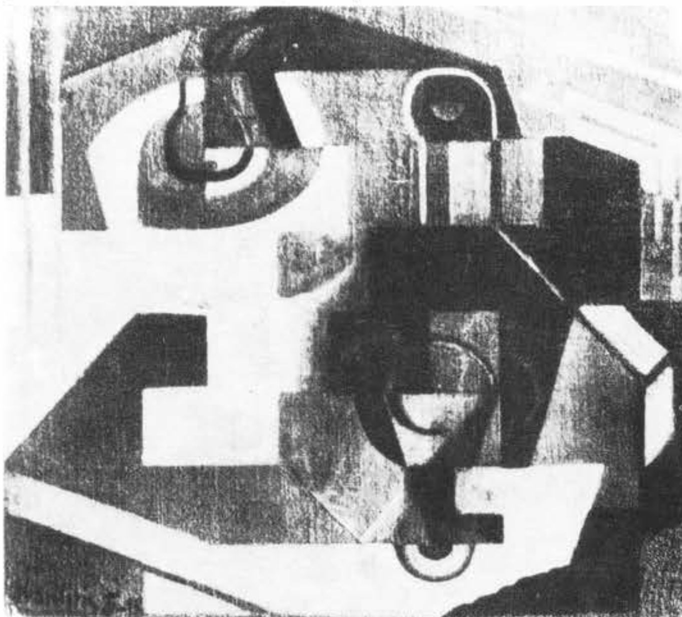
405. Fernand Léger (Agentan, Orne, 1881 — Paris, 1955) — „Scenă pentru „Skating-rink", balet suedez de Rolf de Marée" (1922).





406. Oscar Schlemmer — „O scenă din baletul bețelor".

407. Juan Gris — „Natură statică cu compotieră" (1918); ulei pe pînză, cm 46 × 55. Milano, Colecția Jesi.

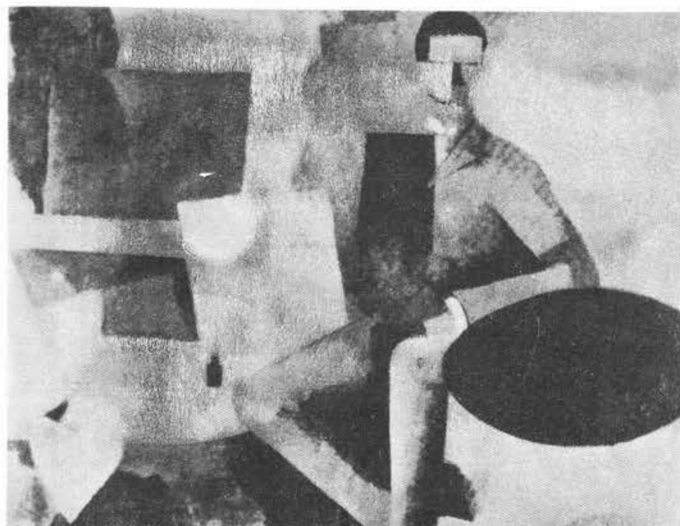




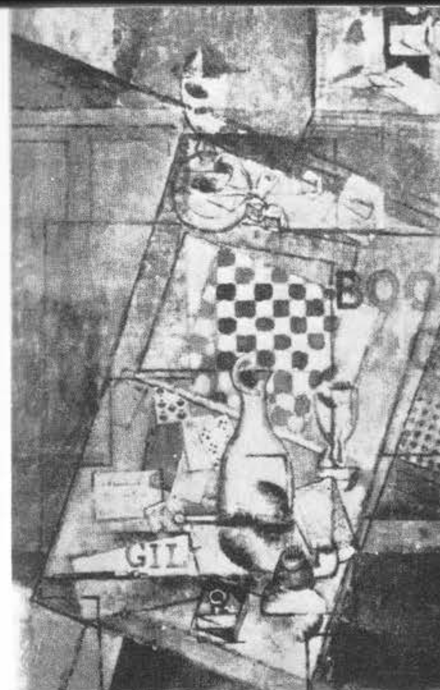
408. Henri le Fauconnier (Hesdin, 1881 — Paris, 1946) — „Peisaj din Meulan Hardricourt" (1912); ulei pe pînză, cm 55 × 46. Haga, Gemeentemuseum.

409. Roger de la Fresnaye (Le Mans, 1885 — Grasse 1925) — „Bărbat şezînd" (1913); ulei pe pînză, m 1,31×1,62. Paris, Musée National d'Art Moderne.

410. Jacques Villon (Gaston Duchamp) (Damville, 1875 — Puteaux, 1963) — „Natură statică" (1951); ulei pe pînză. Milano. Colecţia Jesi.





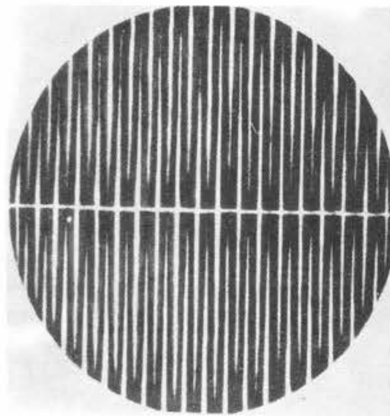


411. Louis Marcoussis (Markus Louis) (Varşovia, 1878 — Casset-Allier, 1941 — „Natură statică cu tablă de şah" (1912); ulei pe pînză, cm 139×93. Paris, Musée National d'Art Moderne.

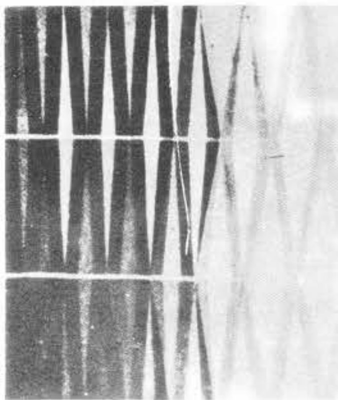


412. François Kupka (Opacno, Boemia, 1871 — Paris, 1957) — „Nocturnă" (1910); ulei pe pînză, cm 66×65. Paris, Galerie Louis Carré.

414. Giacomo Balla — „Compenetraţie irizată nr. 2" (1914); ulei pe pînză, cm 77×77. Roma, Colecţia Balla.



413. Giacomo Balla — „Compenetraţie irizată nr. 7" (1914); ulei pe pînză, cm 77×77. Roma, Colecţia Balla.





415. Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 1882 — Verona, 1916) „Stările sufleteşti nr. 1. Adio" (1911); ulei pe pînză, cm 71×94. New York, Colecţia Nelson Rockefeller.



416. Carlo Carrà (Quargnento, 1881 — Milano, 1966) — „Funeraliile anarhistului Galli" (1911), detaliu; ulei pe pînză, m 1,99×2,60. New York, Museum of Modern Art.



417. Luigi Russolo (Portogruaro, 1885 — Laveno, 1947) — „Soliditatea ceţii" (1912); ulei pe pînză, cm 100×65. Milano, Colecţia Mattioli.

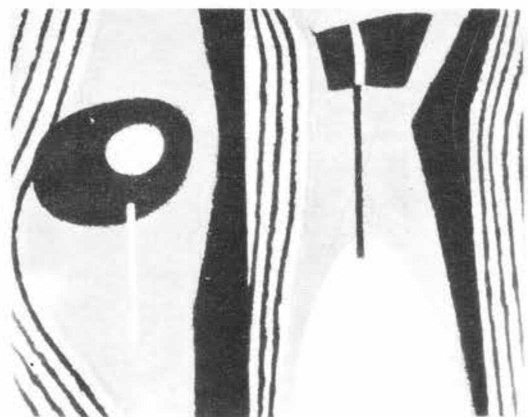


418. Gino Severini (Cortona, 1883 — Paris, 1966) — „Ieroglifa dinamică a Balului Tabarin" (1912); ulei pe pînză, m 1,61 × 1,56. New York, Museum of Modern Art.

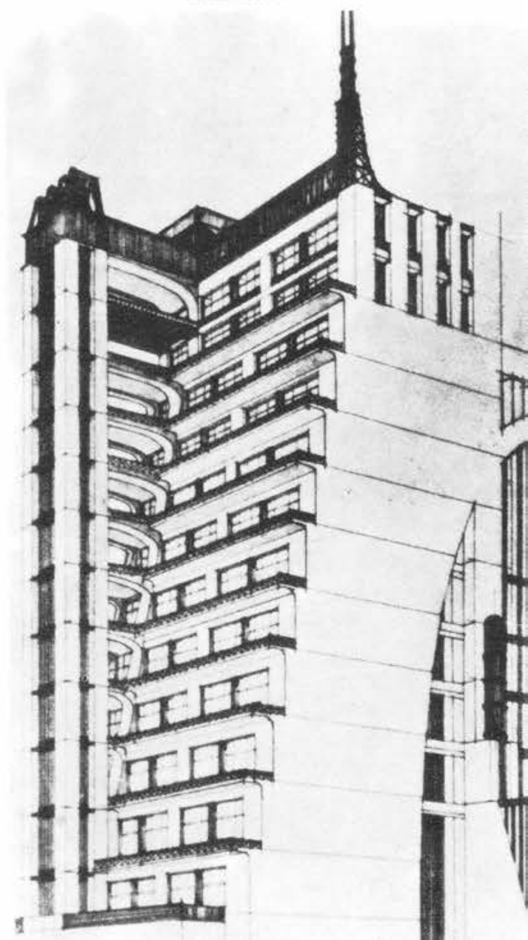


419. Ardengo Soffici (Rignano sull' Arno, 1879 — Vittoria Apuana, 1964) — „Fructe și lichioruri" (1915); ulei pe pînză, cm 65 × 54. Milano, Colecția Mattioli.

420. Enrico Prampolini (Modena, 1894 — Roma, 1956) — „Abstracție în doi timpi, compoziție spațială nr. 42" (1930); ulei pe pînză, cm 81 × 100. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



421. Antonio Sant' Elia (Como, 1888 — Monfalcone, 1916) — „Proiect pentru casă în scară cu lifturi exterioare" (1914); cerneală neagră și creion negru-albastru pe hîrtie, cm 38,5 × 24. Como, Villa Olmo. Expoziția permanentă Sant' Elia.



422. Anton Giulio Bragaglia (Piglio Frosinone, 1890 — Roma, 1960) — „Dactilografa" (1911), studiu de fotodinamică.





423. Anton Giulio Bragaglia — „Violoncelistul" (1911), studiu de fotodinamică.

424. Fortunato Depero (Fondo, Val di Non, 1892 — Rovereto, 1960) — „Personaj așezat la o masă la cafenea" (1918), detaliu; ulei pe pînză, cm 59×95. Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna.





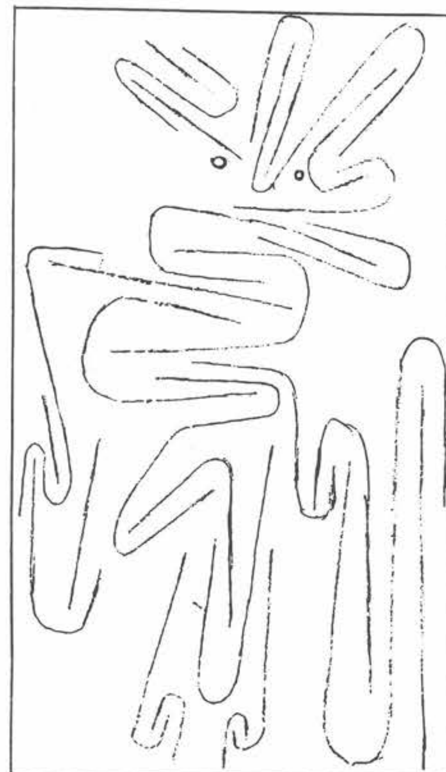
425. August Macke (Meschede-Westfalia, 1887 — Perthes — Champagne, 1914) — „Femeie cu jachetă verde"; ulei pe pînză, cm 44,5 × 43,5. Köln, Wallraf — Richartz Museum.



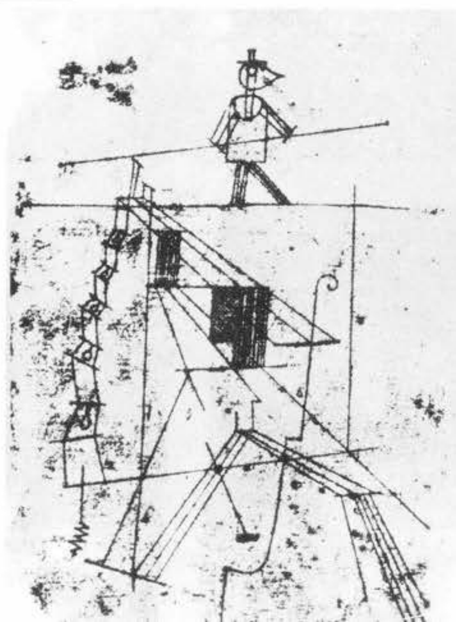
426. Franz Marc (München, 1880 — Verdun, 1916) — „Două pisici" (1912); ulei pe pînză, cm 74 × 98. Basel, Kunstmuseum.

427. Wassili Kandinsky (Moscova, 1866 — Paris, 1944) — „Improvizaţie nr. 19" (1911); ulei pe pînză, cm 97 × 116.





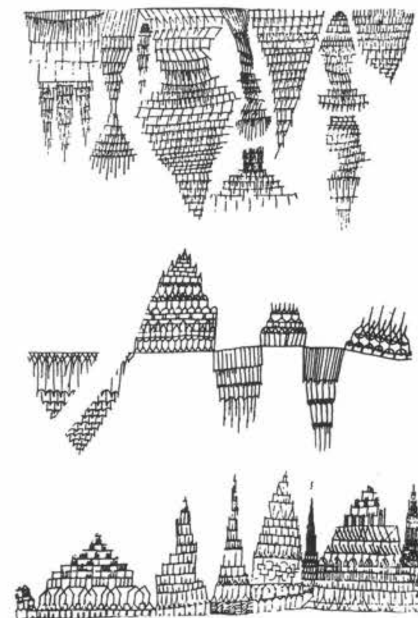
428. Paul Klee (München-Buchsee-Berna 1879 — Locarno, 1940) — „Excitat"; desen în creion.



429. Paul Klee — „Dansator pe sîrmă" (1923); litografie.



430. Wassili Kandinsky-a) „Linie ondulată liberă cu accentuare, poziție orizontală", b) „Aceeași linie ondulată însoțită de linii geometrice" din „Punct, linie, suprafață", (1925), care întrunește experiențele didactice ale lui Kandinsky, la Bauhaus.



431. Paul Klee — „Exemple liber figurate de măsurare artificială de mărire și micșorare: a) baza de sus: „Ploaie" desen în peniță (1927); b) baza din mijloc: „Pagode pe apă"; desen în peniță (1927); c) baza de jos: „Detaliu din desenul în peniță „Orașul catedralelor" (1927); din „Teoria formei și figurării" ed. 1956.

432. Lyonel Feininger (New York, 1871 —1956) — „Pe plajă" (1913), detaliu; ulei pe pînză, cm 48×63. Paris, Musée National d'Art Moderne.



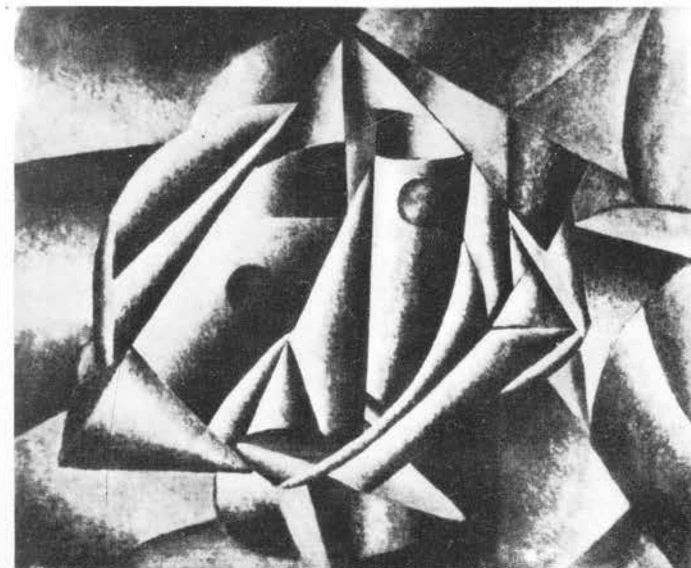
433. Michel Larionov (Tiraspol, Ucraina, 1881 — Fontenay-aux-Roses, 1964) „Rayonnisme" (1911); ulei pe pînză, cm 54×70. Paris, Colecţia Larionov.



434. Nathalie Gonciarova (Ladîgino, Rusia, 1881 — Paris, 1962) — „Lămpi electrice" (cca. 1912); ulei pe pînză, cm. 105×81. Paris, Musée National d'Art Moderne.



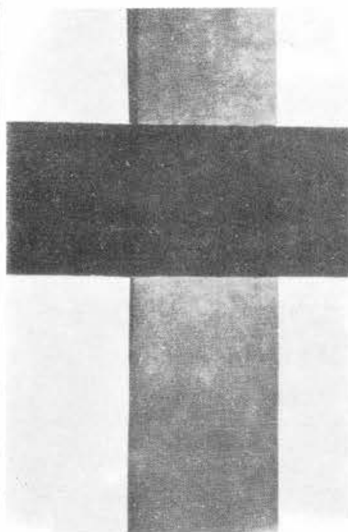
435. Cazimir Malevici (Kiev, 1878 — Leningrad, 1935) — „Trandafir cubist" (1912). Amsterdam, Stedelijk Museum.



436. Cazimir Malevici — „Suprême" (cca. 1915); ulei pe pînză, cm 66×97. Amsterdam, Stedelijk Museum.

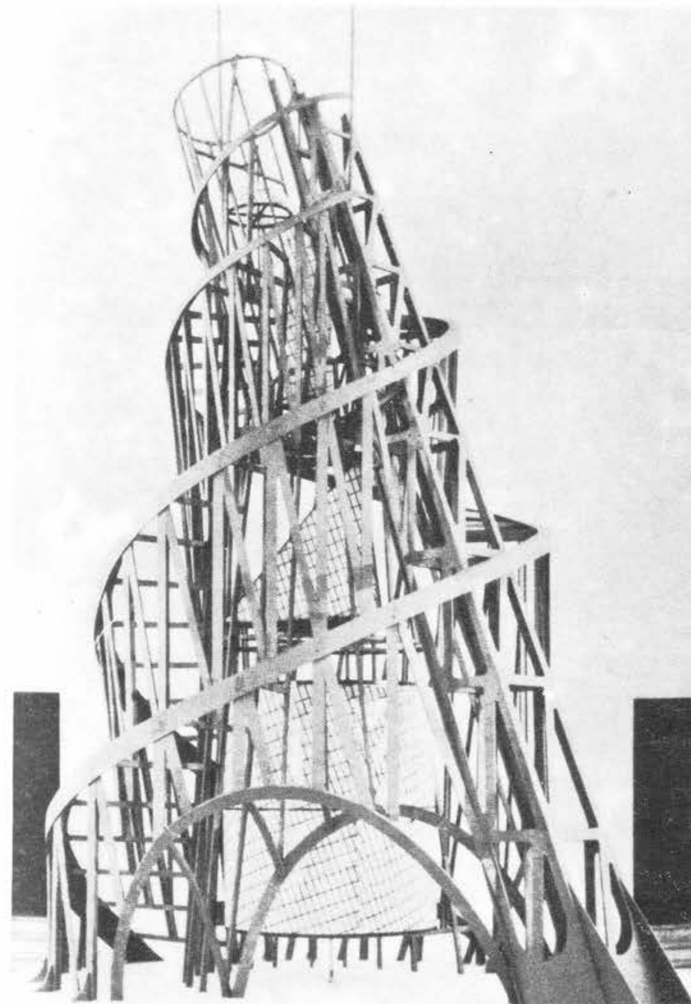


437. Cazimir Malevici — „Elemente fundamentale ale suprematismului" (cca 1913); ulei pe pînză. Amsterdam, Stedelijk Museum.

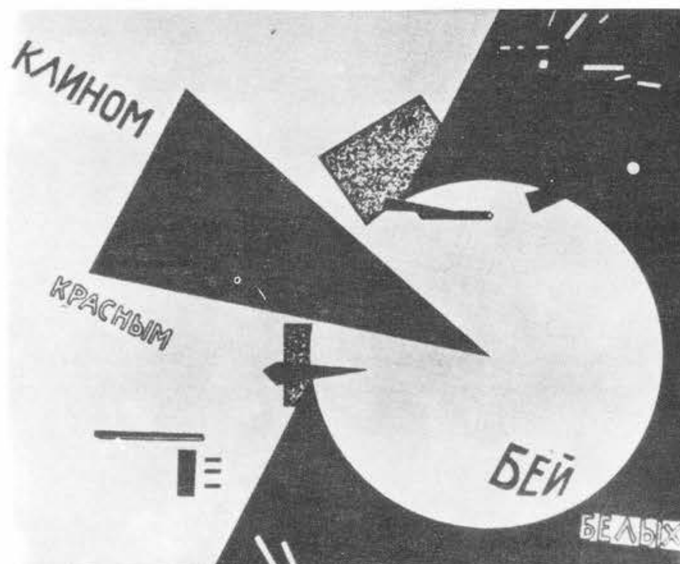


438. Școala din Novgorod „Preamărirea crucii" (sec. XII), detaliu; lemn, cm 76,4×70,5. Moscova, Galeria Tretiakov.





439. Vladimir Tatlin (Harkov, 1885 — Moscova, 1953) — „Model pentru monumentul Internaționalei a III-a" (1919—1920); reconstituire, metal și lemn pictat, m 3×1,56. Stockholm, Moderna Moseet.

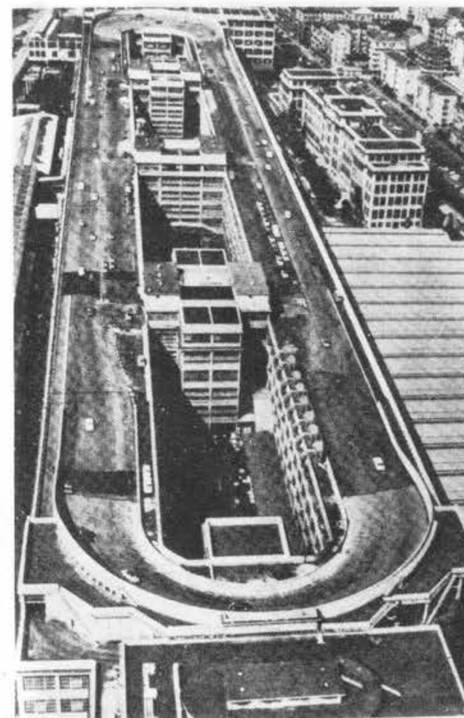


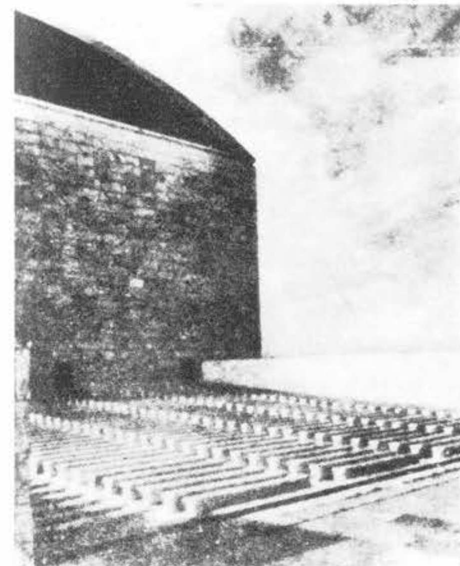
440. El(iezer) Lissitzky „Cu ascuţişul roşu îi loveşti pe albi“ (1919); afiş.



441. El(iezer) Lissitzky — „Proiect pentru „Tribuna Lenin“ (1920).

442. Giacomo Matté Trucco (Torino, 1869—1934) — „Lingotto, Torino, Uzinele Fiat cu autopistă“ (1919—1923).





443. Adalberto Libera (Villa Lagarina, Trento, 1903 — Roma ,1963)— „Roma, Palatul Congreselor de la E U R“ (1937—1941), detaliu.



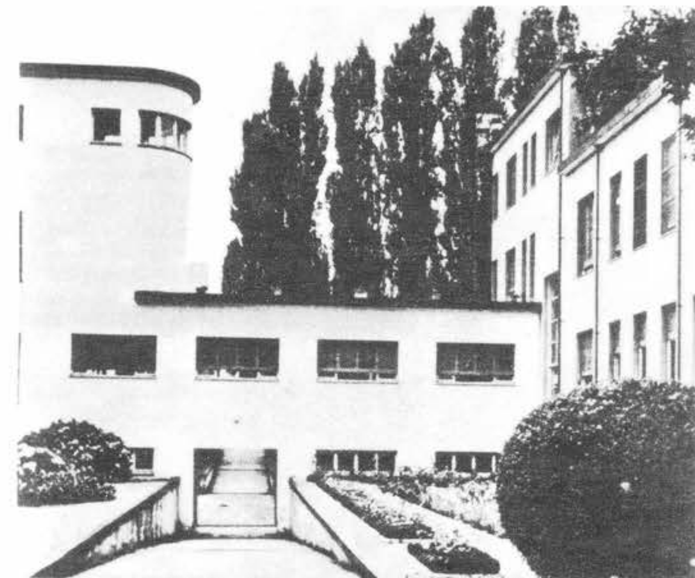


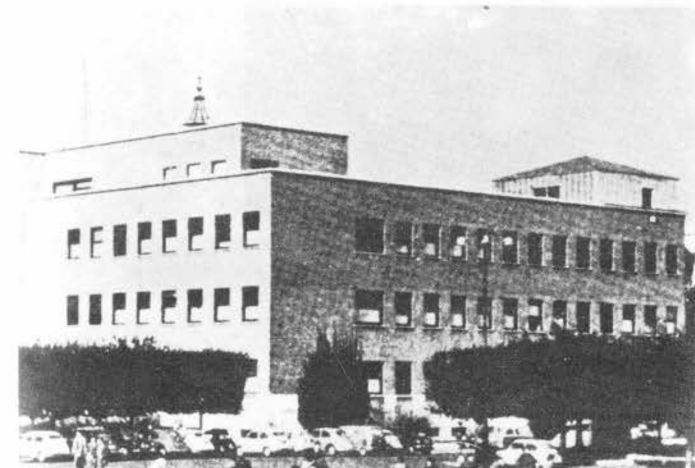
444–445. Marcello Piacentini (Roma, 1881–1960) — „Roma. Rectoratul Universităţii“ (1934–1936).

446. Grupul de arhitecţi toscani conduşi de Giovanni Michelucci (Pistoia, 1891) — „Florenţa, Gara Santa Maria Novella“ (1933).

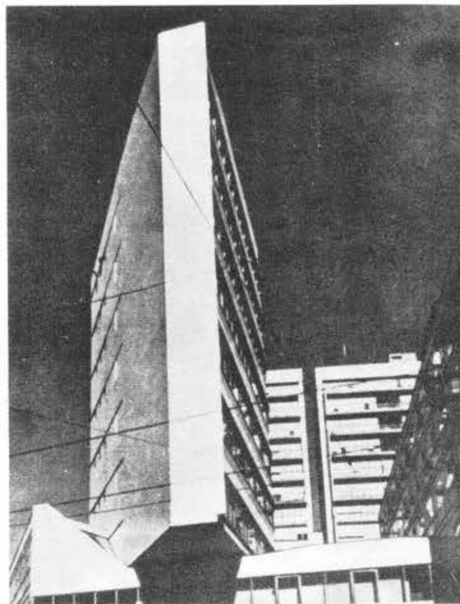


447. Ignazio Gardella (Milano, 1905) — „Alessandria, Dispensarul antituberculos“ (1935–1938).

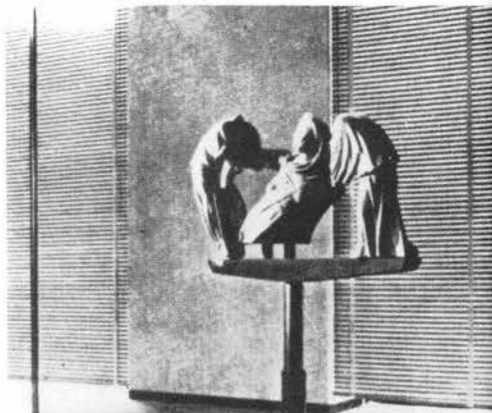




448. Giuseppe Pagano (Parenzo, 1896 — Mathausen, 1945) — „Roma, Institutul de fizică din Città Universitaria“ (1932).



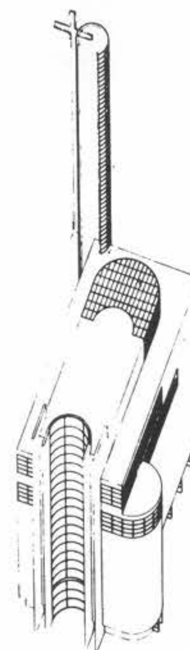
449. Luigi Moretti (Roma, 1907) — „Milano, complex de locuințe pe Corso Italia" (1949—1950)



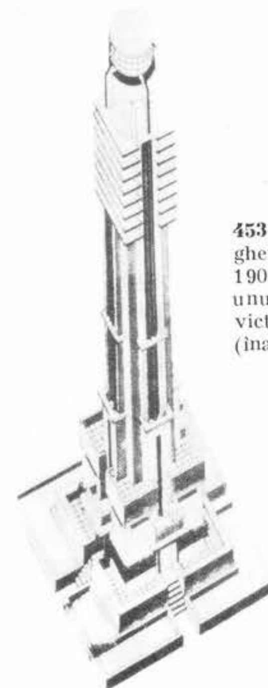
450. Franco Albini (Robbiate, 1905) — „Genova, sistematizarea Muzeului Palazzo Bianco" (1950—1951)

451. Giovanni Michelucci — „Pistoia, Bursa de mărfuri" (1952), distrusă și reconstruită.





452. Luigi Colombo Fillia (Revello, 1904 — Torino, 1936) și Alfredo Oriani — „Proiect de biserică futuristă la Torino" (înainte de 1931).

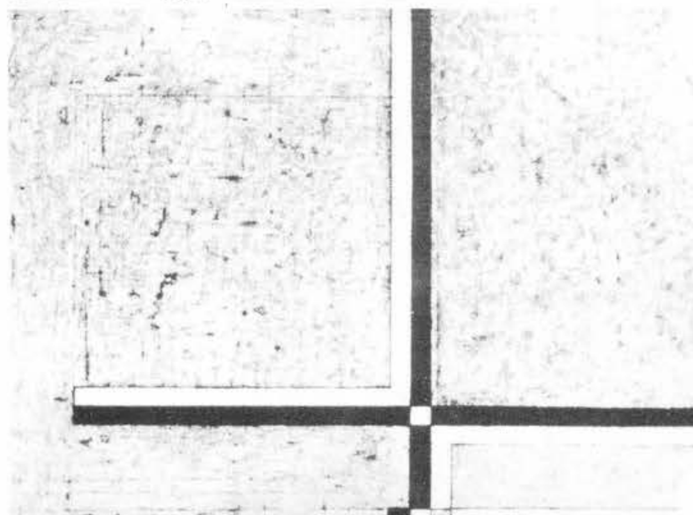


453. Nicolai Diulgheroff (Kustendil, 1901) — „Proiectul unui far în cinstea victoriei mașinii" (înainte de 1931).

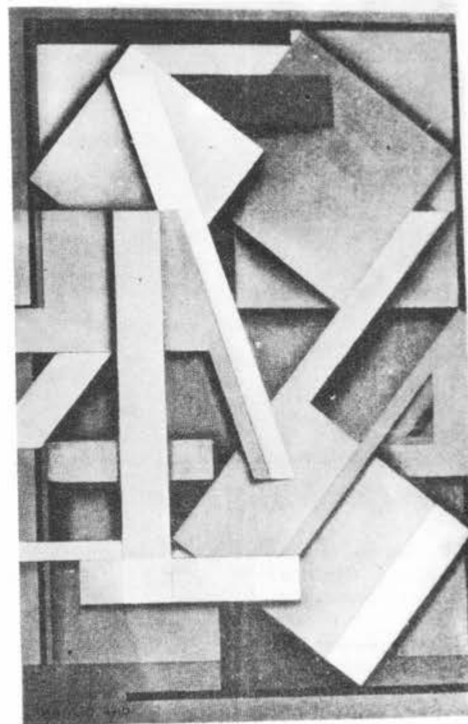
454. Mino Rosso (Castagnole Monferrato, 1904 — Torino, 1963) — „Portret abstract“ (1922); metal şi lemn, cm 45 × 30. Torino, Colecţia Benoldi.

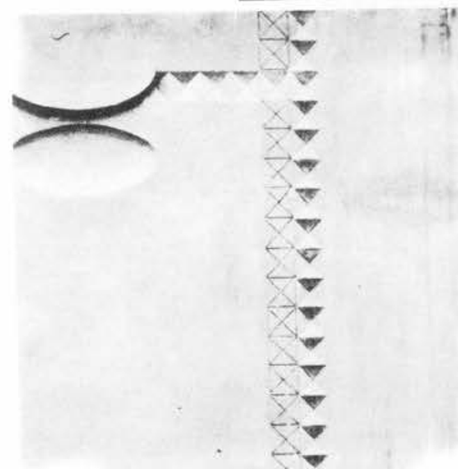


455. Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894 — 1958) — „Moară de vînt“ (1935); ulei pe pînză, cm 21 × 28. Arma di Taggia.



456. Manlio Rho (Como, 1901—1957) — „Compoziţie“; ulei pe lemn, cm 31,5 × 21,5. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

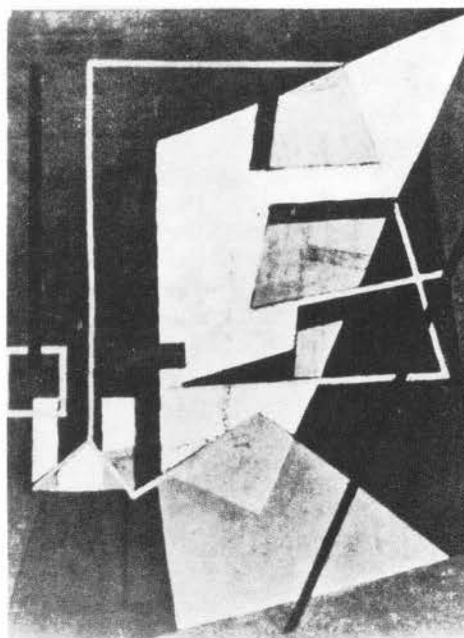




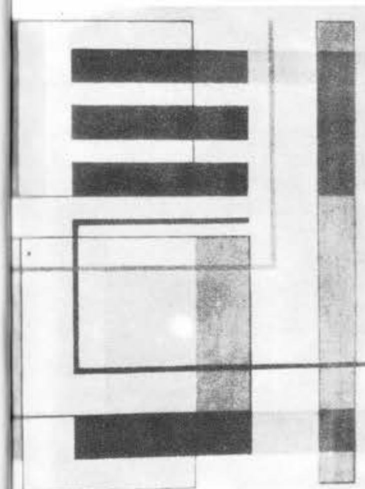
457. Fausto Melotti (Rovereto, 1901) — „Compoziţie abstractă nr. 16“ (1934); ghips, cm 80 × 80. Milano, Colecţia Melotti.



458. Lucio Fontana — (Rosario di Santa Fé, 1899 — Milano, 1968) „Sculptură (Conversaţie)" (1933); bronz, cm 60 × 50. Milano, Colecţia Enrico Pizzi.



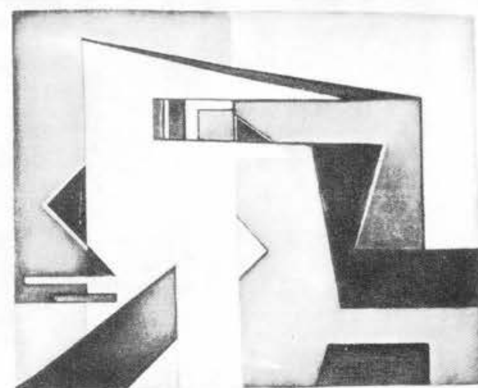
459. Enrico Prampolini (Modena, 1894 — Roma, 1956) — „Arhitectură spaţială cromatică" (1920); tempera pe carton, cm 65 × 50, Roma.



460. Carla Badiali (Novedrate, Como) — „Compoziţie" (1938); ulei pe pînză, cm 31 × 26. Milano, Galleria Vismara.



461. Mauro Reggiani (Nonantola, 1897) — „Compoziţie nr. 25" (1952); ulei pe pînză, cm 65 × 80. Torino, Galleria Martano.



462. Mario Radice (Como, 1900) — „Compoziţie GRV" (1933); ulei pe pînză, cm 35 × 39. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



463. Georges Rouault (Paris, 1871—1958) — „Mica familie" (1933); ulei pe pînză, m 2,08×1,16. Paris.

464. Maurice Utrillo (Paris, 1883 — Dax, 1955) — „Vedere din Montmartre"; ulei pe pînză. Paris, Musée National d'Art Moderne.

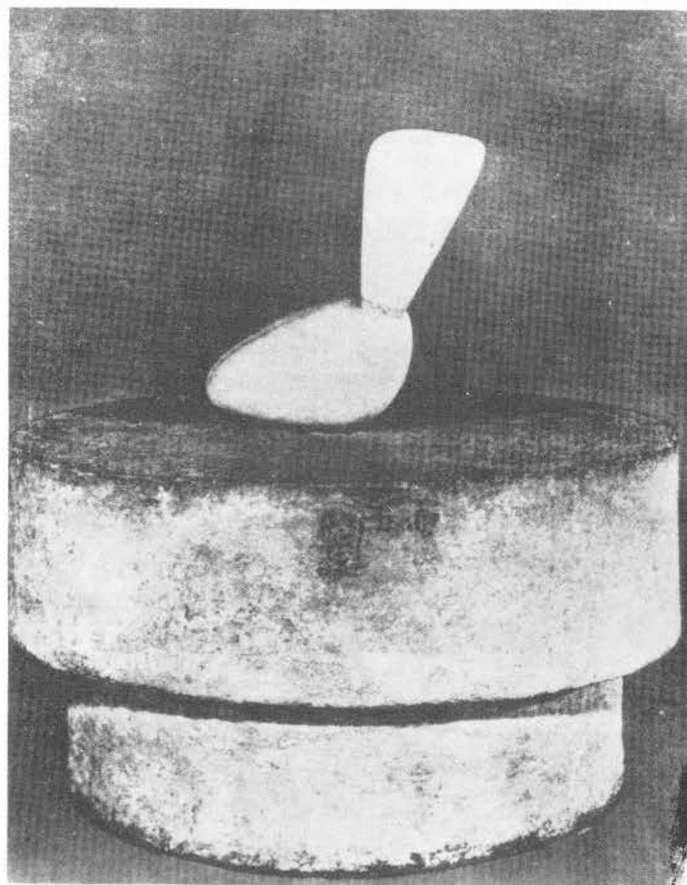




465. Jules Pascin (Vidin, 1885 — Paris, 1930) — „Cele două prietene" (1924), detaliu; ulei pe pînză, cm 82×66. Paris, Colecția Robert Ducroquet.



466. Chaim Soutine (Smilovici, 1894 — Paris, 1943) — „Diacul" (1928); ulei pe pînză, cm 69×49,5. Paris, Musée du Louvre, Donația Walter-Villon.



467. Constantin Brâncuşi (Peştişani, Gorj, România 1876 — Paris, 1957) — „Leda" (1924); marmură, cm 66×48. Chicago, The Art Institute.

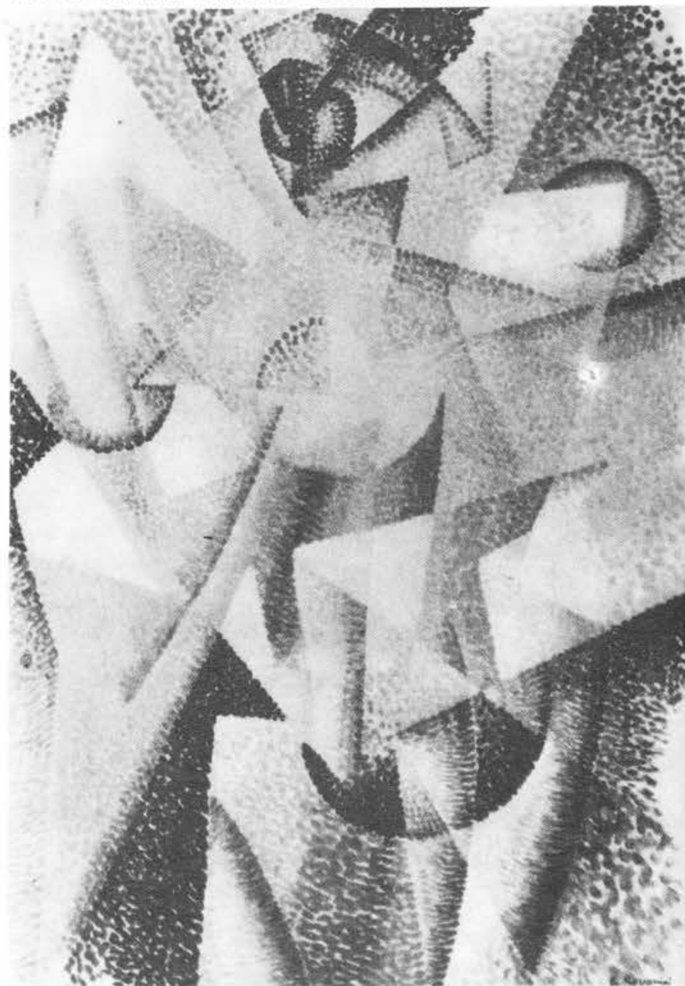
468. Amedeo Modigliani (Livorno, 1884 — Paris, 1920) — „Cariatidă"; pastel pe hîrtie. Paris, Musée National d'Art Moderne.

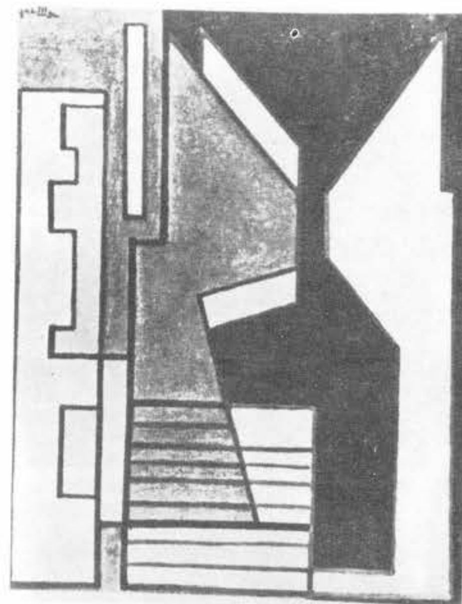




469. Gino Rossi (Veneţia, 1884 — Treviso, 1947) — „Maternitate" (1913) ulei pe carton, cm 74×72. Veneţia, Galleria d'Arte Moderna.

470. Gino Severini (Cortona, 1883 — Paris, 1966) — „Dinamism de forme — lumină în spaţiu" (1912); ulei pe pînză, cm 100 × 63. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

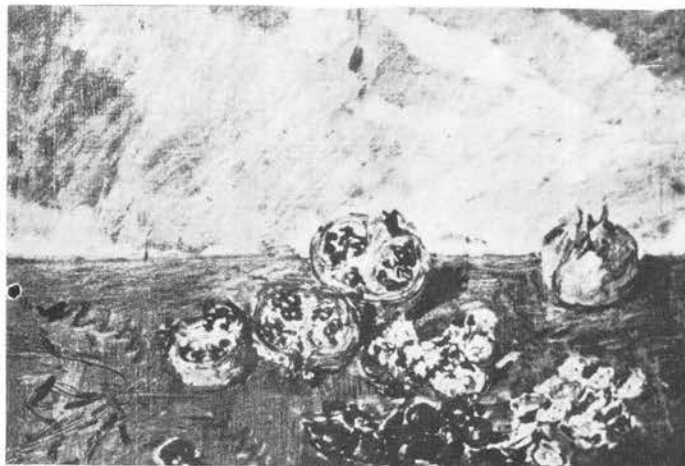




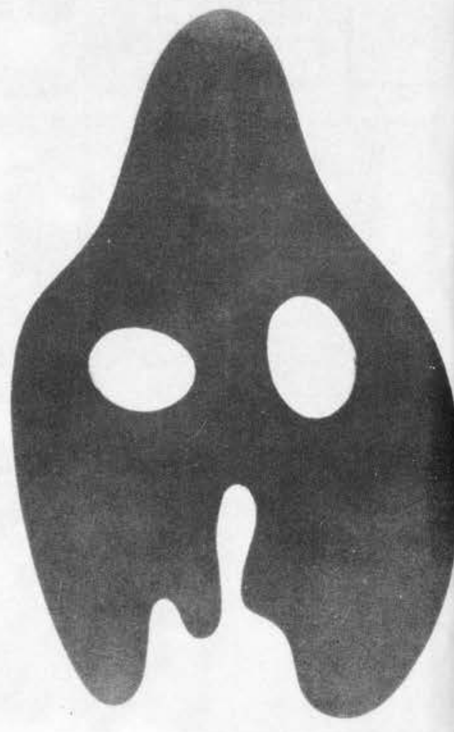
471. Alberto Magnelli (Florenţa, 1888) — „Progresie" (1954); ulei pe pînză. Milano.

472. Massimo Campigli (Florenţa, 1895) — „Amazoanele" (1925); ulei pe pînză, cm 80 × 100.





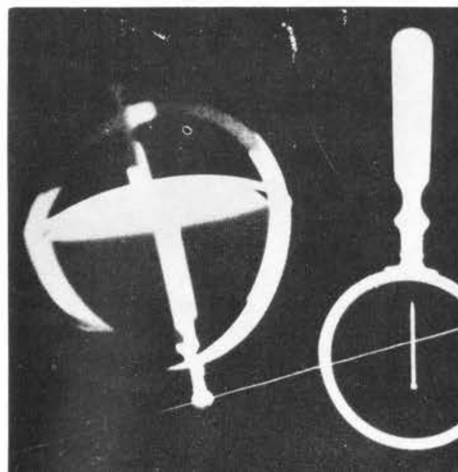
473. Filippo De Pisis (Ferrara, 1896 — Milano, 1956) — „Natură statică cu rodii" (1930); ulei pe pînză, cm 59,5 × 74. Milano, Colecția Jesi.



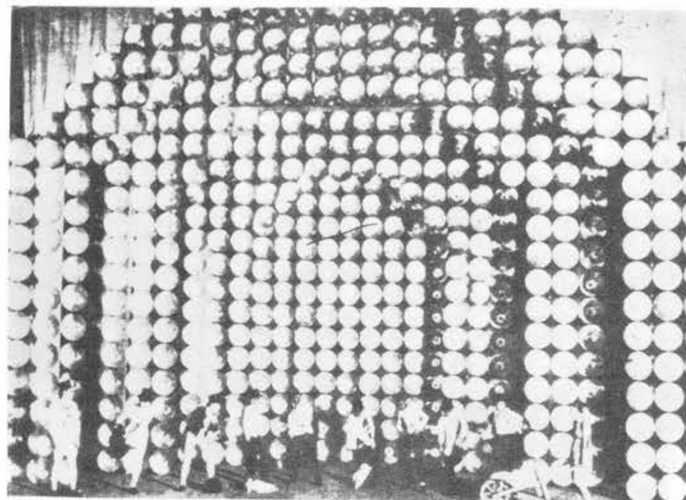
474. Hans Arp (Strasbourg,1887 — Basel, 1966) — „Omsticlă" (1928); lemn pictat, cm 135 × 90, Liège, Colecția Fernand Graindorge.

475. Francis Picabia (Paris, 1879 – 1953) — „Udnie (Tînără americană sau Dansul)" (1913); ulei pe pînză, m 3 × 3. Paris, Musée National d'Art Moderne.





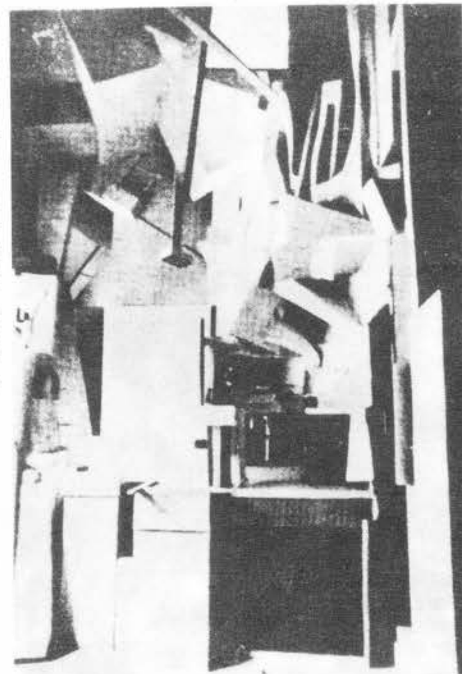
476. Man Ray (Philadelphia, 1890) — „Rayograph" (1922); fotogramă, cm 22,5 × 18,5. New York, Museum of Modern Art.





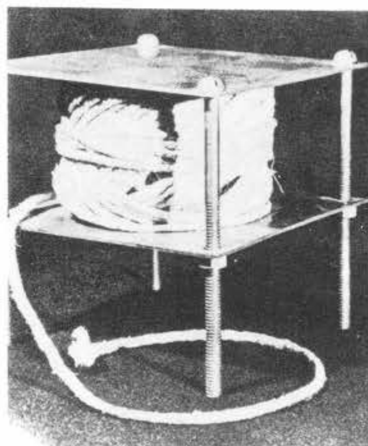
477. Francis Picabia — Punerea în scenă pentru „Relâche" (1926), Stochkolm, Biblioteca regală suedeză.
478. Sonia Delaunay Terk (Ucraina, 1885) — Costume pentru „Cœur à gaz" de Tristan Tzara, cu prilejul unei serate Dada la Paris (1923).

479. Kurt Schwitters (Hanovra, 1887 — Ambleside, 1948) — „Hanovra, interior din Merzhaus" (cca. 1925) (construită în 10 ani începînd din 1923 cu metoda asamblajului; prima Merzhaus a lui Schwitters a făcut să se prăbușească cele trei etaje ale casei artistului din Hanovra și a fost distrusă de o bombă în timpul celui de al doilea război mondial).

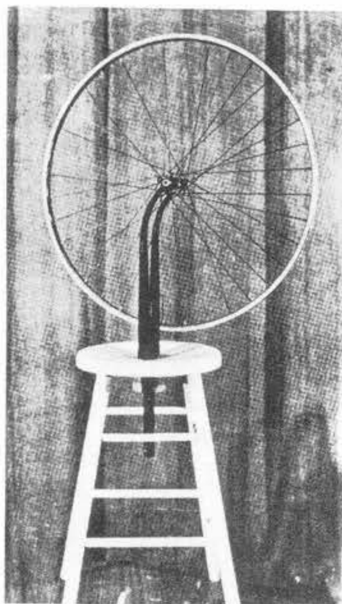




480. Kurt Schwitters — „Merz 299 pentru V. I. Kuron" (1921). Londra, Marlborough Gallery.

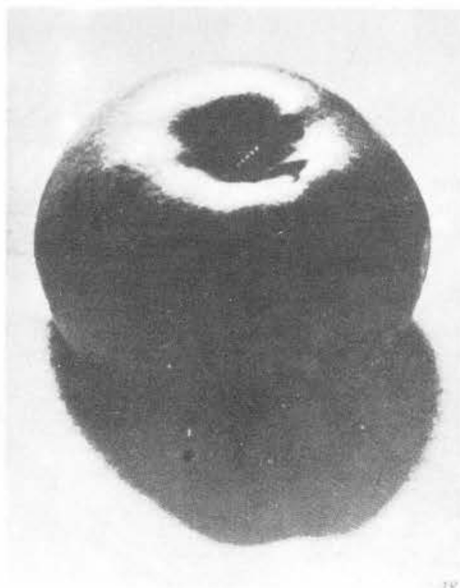


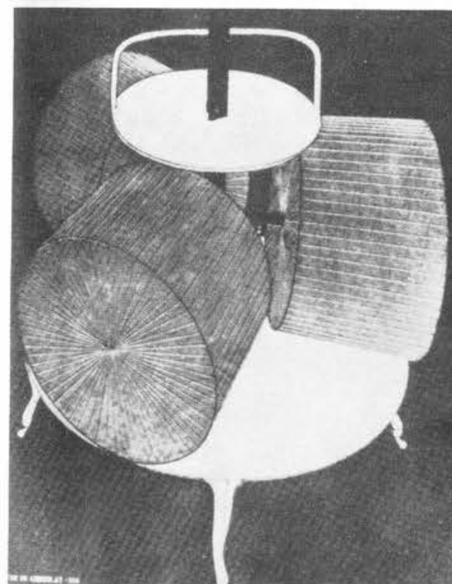
481. Marcel Duchamp (Blainville, 1887 — Neuilly, 1968) — „Avec un bruit secret“ (1916), ready-made, sfoară, bumbac, şuruburi, cm 12,9 × 13 × 11,4. Stockholm, Moderna Museet.



482. Marcel Duchamp — „Roată de bicicletă“ (1913); ready-made, lemn şi metal, înălţimea cm 126,5. New York-Sidney Janis Gallery.

483. Man Ray — „Fără titlu“ (1929); fotografie, cm 23,6 × 17,8. New York, Museum of Modern Art.

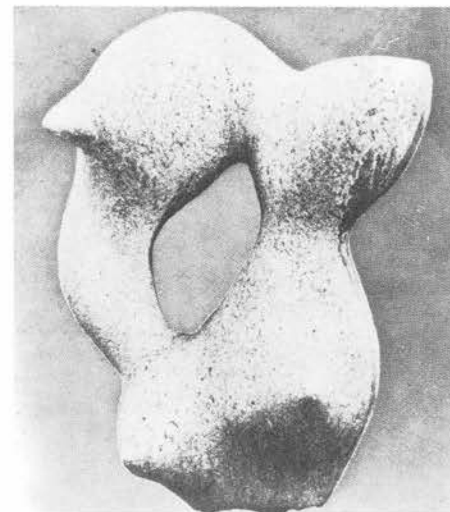




484. Marcel Duchamp — „Maşină de rişnit cacao nr. 2“ (1914); ulei, fir, peniţă pe pînză, cm 65 × 54. Philadelphia, Museum of Art.

485. Max Ernst (Bruhl, 1891) — „Grădină pentru avioane" (1935); ulei pe pînză, cm 54×73,6. Colecția Ernst.

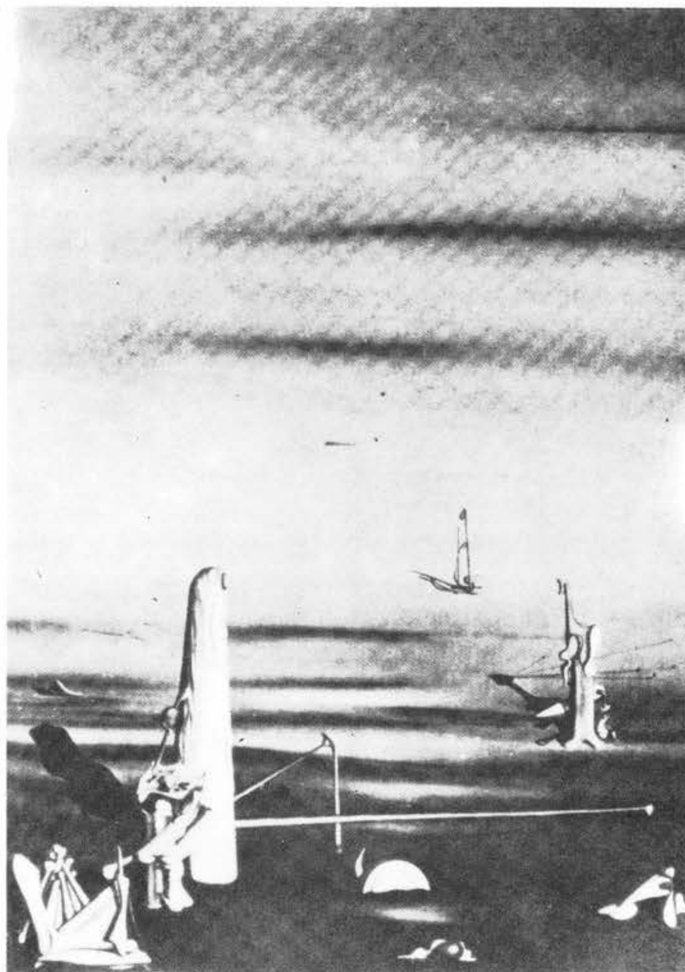




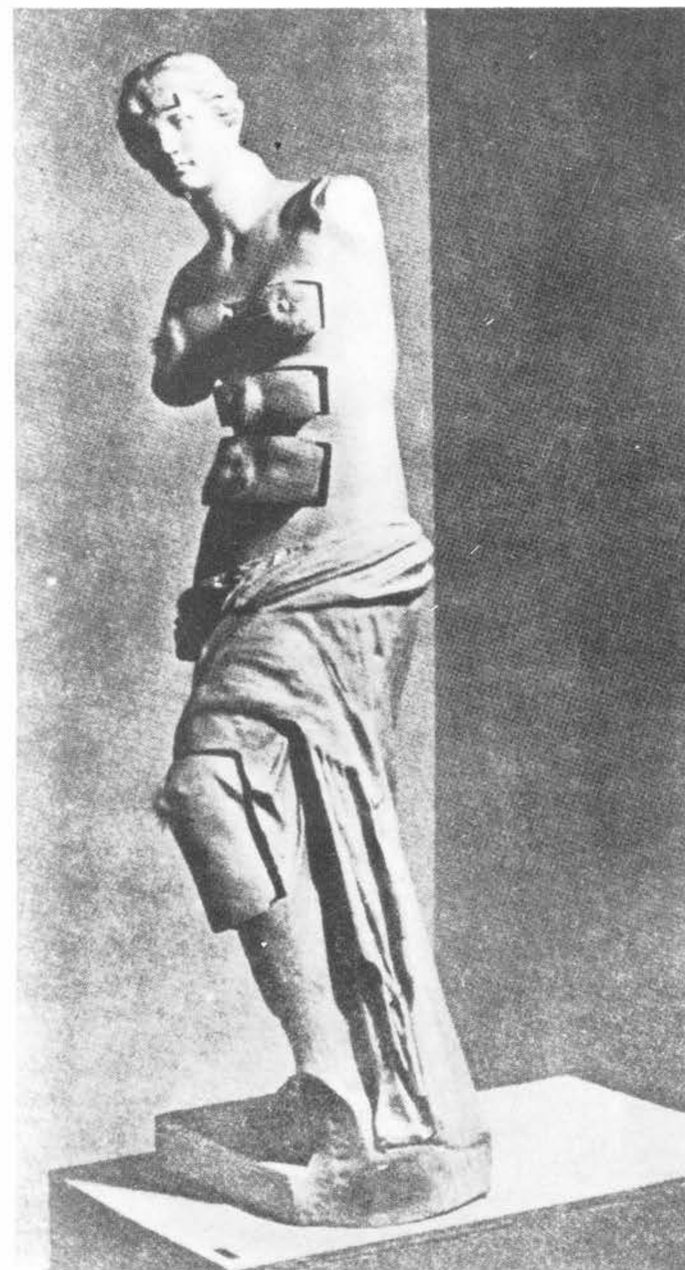
486. Hans Arp — „Coroană de sîni" (1947); piatră. Veneția, Colecția Peggy Guggenheim.



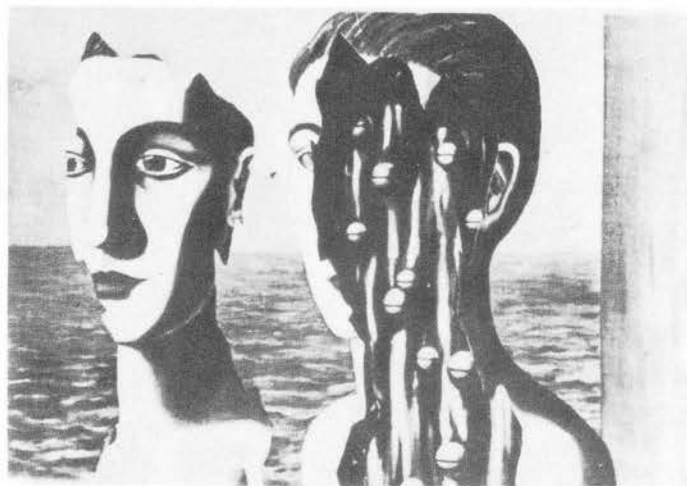
487. Hans Arp — „Păstor de nori" (1949—1953); aluminiu, Caracas, Universitatea centrală din Venezuela.



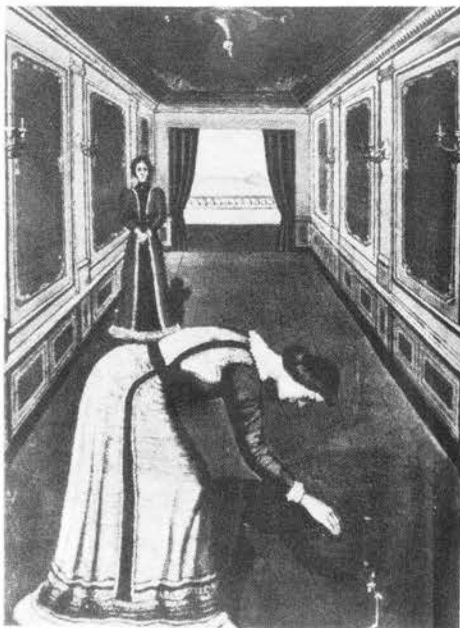
488. Yves Tanguy (Paris, 1900 — Woodburry, 1955) — „Soarele în caseta sa" (1936); ulei pe pînză, cm 115 × 88. Veneţia, Colecţia Peggy Guggenheim.



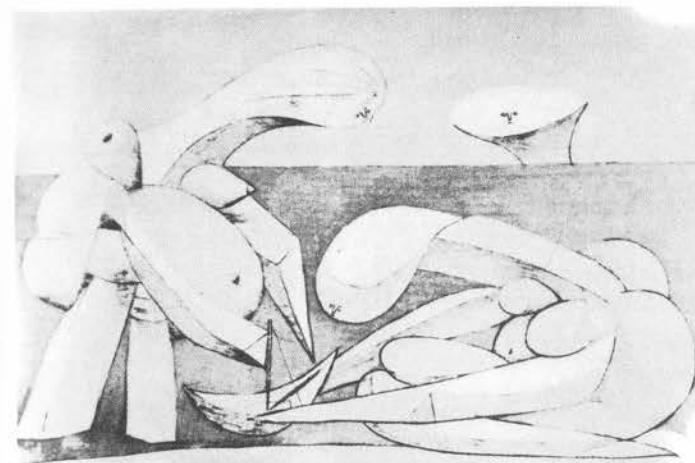
489. Salvador Dali (Figuera, 1904) — „Venera cu casete" (1936); bronz pictat, înălţimea cm 100. Paris.



490. René Magritte (Lessines, 1898 — Bruxelles, 1967) — „Dublul secret“ (1928); ulei pe pînză, m 1,14×1,62. Liège, Colecția Fernand Graindorge.



491. Paul Delvaux (Antheit, 1897) — „Femeia cu trandafirul“ (1936); ulei pe pînză, cm 45×34,5.

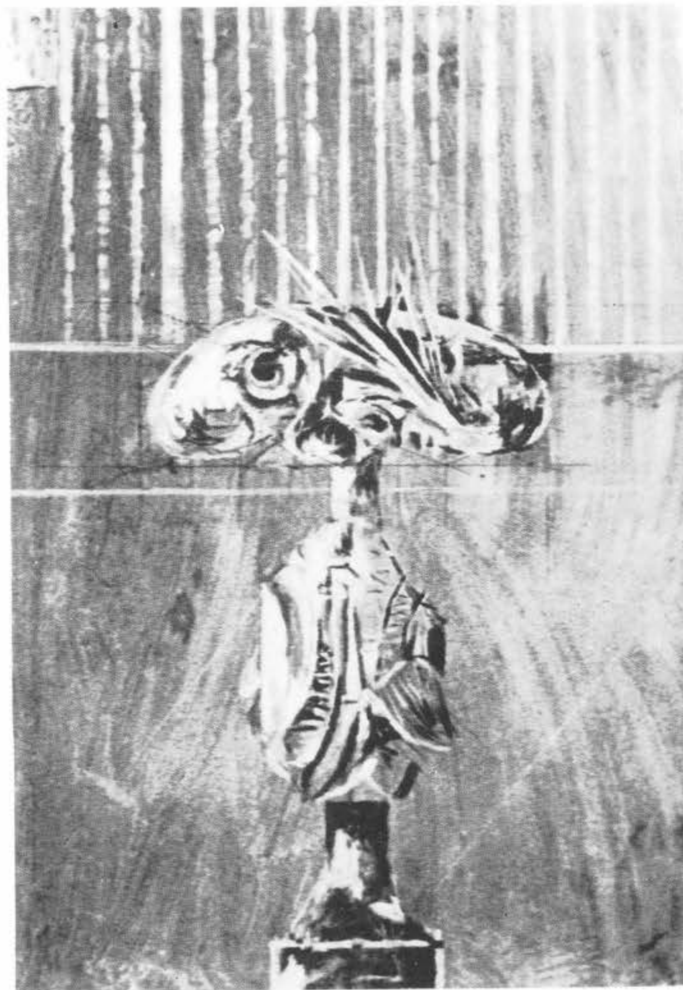


492. Pablo Picasso — „Femei care se scaldă“ (1937); ulei pe pînză, m 1,30×1,95. Veneția, Colecția Peggy Guggenheim.



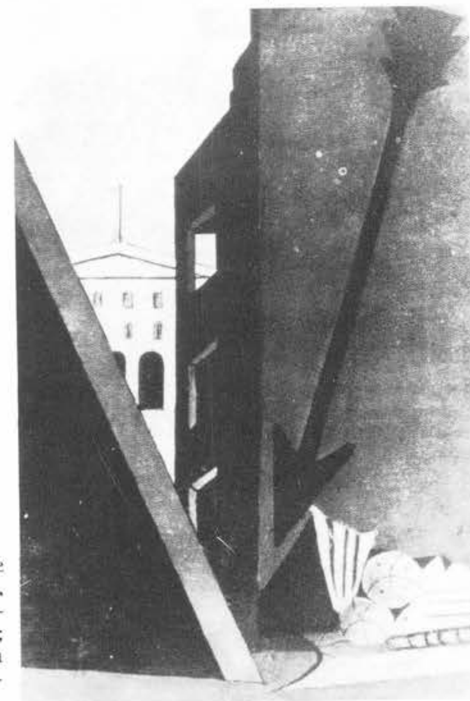
493. Henry Moore (Castleford, 1898) — „Grup de familie“ (1945); bronz, înălțimea cm 23,4. New York, Museum of Modern Art.

494. Graham Sutherland (Londra, 1903) — „Cap III" (1952); ulei pe pînză, cm 91 × 70. Londra, Tate Gallery.





495. Francis Bacon (Dublin, 1909) — „Bărbat șezînd" (1958); ulei pe pînză, m 1,38 × 1,53. Castellanza, Colecția Pomini.



496. Giorgio De Chirico (Volos, 1888) — „Boala generalului" (1914); ulei pe pînză, cm 60 × 45. Londra, Tate Gallery.

497. Carlo Carrà (Quargnento, 1881 — Milano, 1966) — „După apus“ (1927); ulei pe pînză, cm 49×70. Milano, Colecţia Jesi.



498. Felice Casorati (Novara, 1886 — Torino, 1963) — „Aşteptarea“ (1921); detaliu; tempera pe pînză, m 1,37×1,27. Torino, Colecţia Casorati.





499. Giorgio Morandi (Bologna, 1890—1964) — „Peisaj pe Savena“ (1929); acuarelă pe cupru, cm 25,3×24,8.



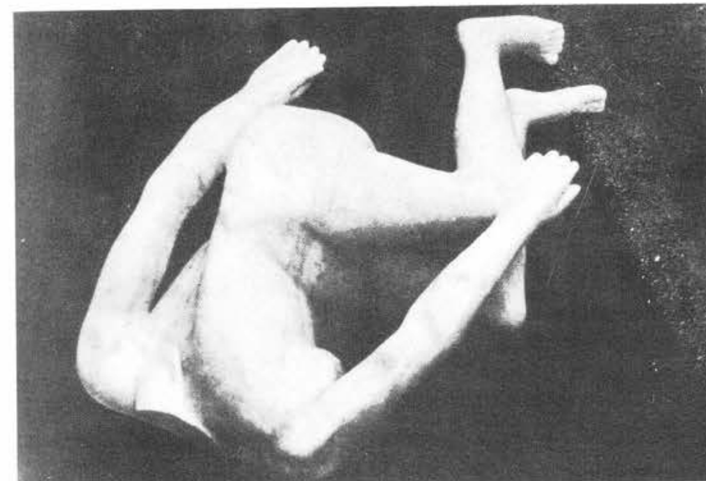
500. Arturo Tosi (Busto Arsizio, 1871 — Milano, 1956) — „Drumul“ (1926); ulei pe pînză, cm 90×70. Bergamo, Museo dell' Accademia Carrara.



501. Mario Sironi (Sassari, 1885 — Milano, 1961) — „Orașul" (1946); ulei pe pînză, cm 70×60. Torino, Galleria Narciso.



502. Constant Permeke (Anvers, 1886 — Ostende, 1951) — „Soția pescarului" (1920), detaliu; ulei pe pînză, cm 124×100. Anvers, Musée Royal des Beaux Arts.



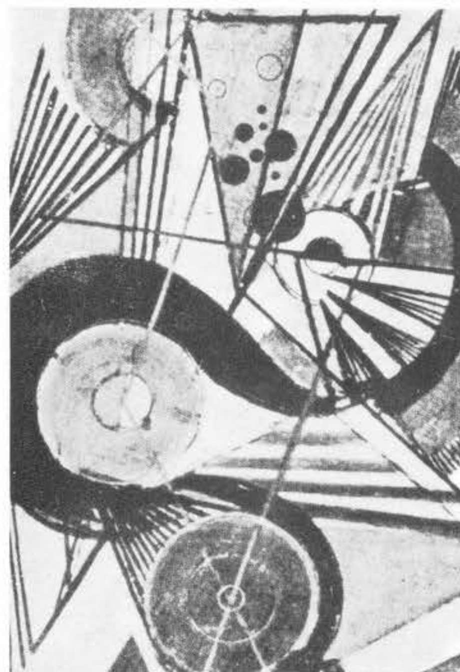
503. Arturo Martini (Treviso, 1889 — Vado Ligure, 1947) — „Femeie care înoată sub apă" (1941); marmură, lungimea cm 50, Milano, Colecția Lucchetti.

504. Marino Marini (Pistoia, 1901) — „Cal și călăreț — Miracolul" (1955); bronz. Milano, Colecția Jesi.



505. Carlo Levi (Torino, 1902) — „Erou chinez" (1930—1931); ulei pe pînză, cm 92×73. Roma, Colecţia Carlo Levi.





506. Luigi Spazzapan (Gradisca, 1890 — Torino, 1958) — „Compoziţie geometrică nr. 2 (1924); tempera, cm 73,5×49. Roma, Colecţia Bruno Herlitzra.



507. Pio Semeghini (Quistello, 1878—Verona, 1964) — „Păpuşa" (1940); ulei pe pînză, cm 37×30. Milano.

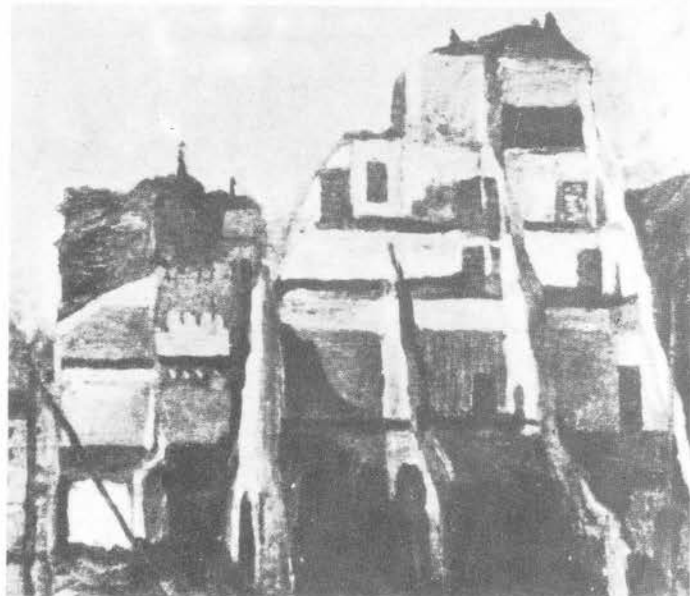
508. Ottone Rosai (Florenţa, 1895 — Ivrea, 1957) — „Concert la Cafeneaua Pawskowski" (1922); ulei pe pînză, cm 63×58. Milano, Colecţia Jesi.



509. Scipione (Gino Bonichi) (Macerata, 1904 — Roma, 1933) „Cardinalul decan" (1929); ulei pe lemn, m 1,34 × 1,17. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna.

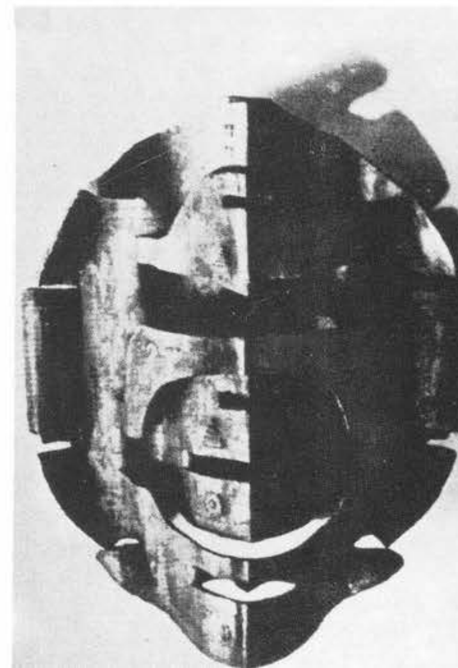


510. Mario Mafai (Roma, 1902—1965) — „Demolări" (1936); ulei pe pînză, cm 61 × 68. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





511. Giuseppe Capogrossi (Roma, 1900) — „Portret de femeie" (1935); ulei pe lemn, cm 76 × 54. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



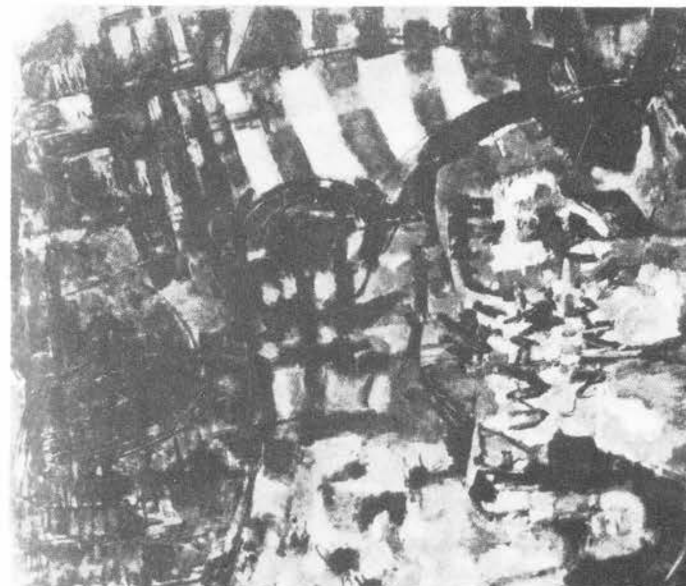
512. Mirko (Basaldella) (Udine, 1910 — Cambridge, Massachussetts, 1969) — „Mască" (1958); ciment colorat, înălţimea m 1,20.



513. Renato Guttuso (Bagheria, 1912) — „Răstignirea“ (1941); ulei pe pînză, m 2×2. Velate, Colecţia Guttuso.



514. Renato Guttuso — „**Mică execuţie**“ (1944), detaliu; ulei pe pînză, cm 45×50. Torino, Museo Civico d'Arte Moderna.



515. Renato Birolli (Verona, 1906 — Milano, 1959) — „Luna în rigolă“ (1955); ulei pe pînză, m 1,05×1,20. Brescia. Colecţia Cavellini.



516. Aligi Sassu (Milano, 1912) — „Execuţie în Asturia“ (1935); ulei pe pînză, cm 64×47. Milano, Colecţia Maria Medina.

517. Bruno Cassinari (Piacenza, 1912 — „Bărbaţi şi nu“ (1945); desen în culori, cm 35×45. Milano, Colecţia De Micheli.



518. Afro (Basaldella) (Udine, 1912) — „Pictură — fără titlu“ (1957); detaliu; ulei pe pînză, cm 52×65. Roma, Colecţia Petrassi.



519. Giacomo Manzù (Bergamo, 1908) — „Coborîrea de pe cruce“; ornamentaţie în bronz, cm 56×24. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



520. Carlo Corsi (Nisa, 1878 — Bologna, 1966) — „Florile albe“ (1920), detaliu; ulei pe carton, cm 70×50. Bologna.

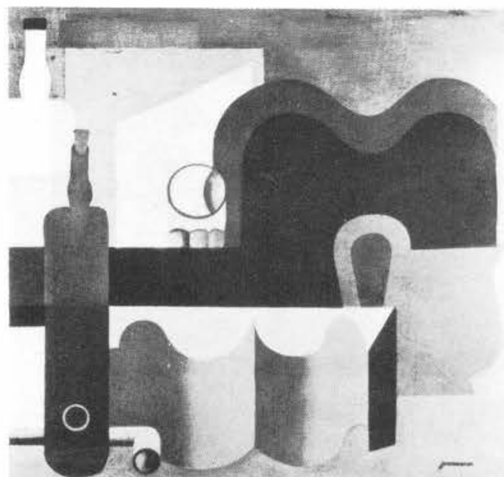


521. Le Corbusier— „Vila Savoye de la Poissy“ (1928—1931).



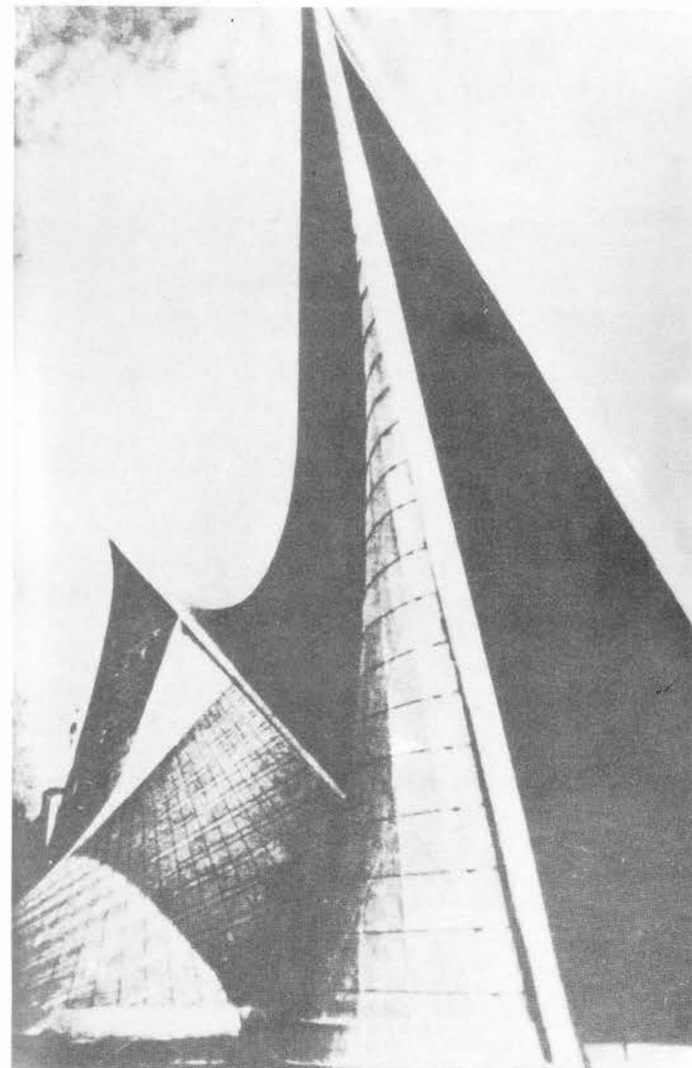


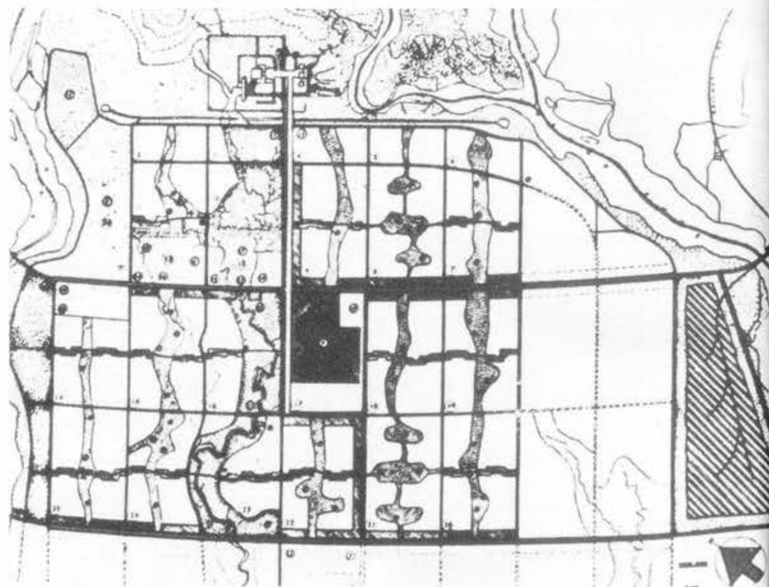
522. Le Corbusier— „Capela Notre Dame du Haut la Ronchamp“(1950—1953).



523. Le Corbusier— „Natură statică“ (1922); ulei pe pînză, cm 65×81. Paris, Musée National d'Art Moderne.

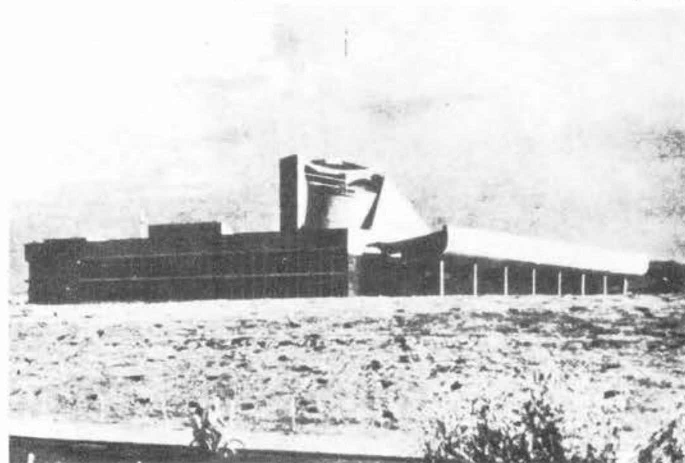
524. Le Corbusier — „Pavilionul Philips la Expoziția universală de la Bruxelles“ (1958).





525. Le Corbusier — „Planul noului oraș Chandigarh" (1951).

526. Le Corbusier — „Chandigarh. Palatul Parlamentului" (1953).

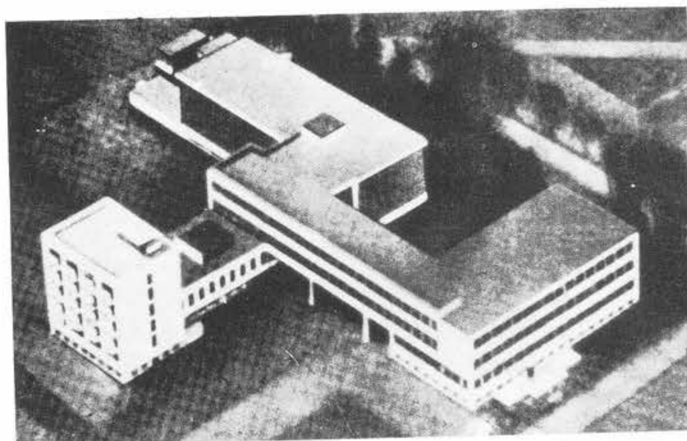




527. Walter Gropius — „Bauhaus-ul de la Dessau" (1925—1926).

528. Walter Gropius — „Alfeld an der Leine, Uzinele Fagus" (1911), exterior.

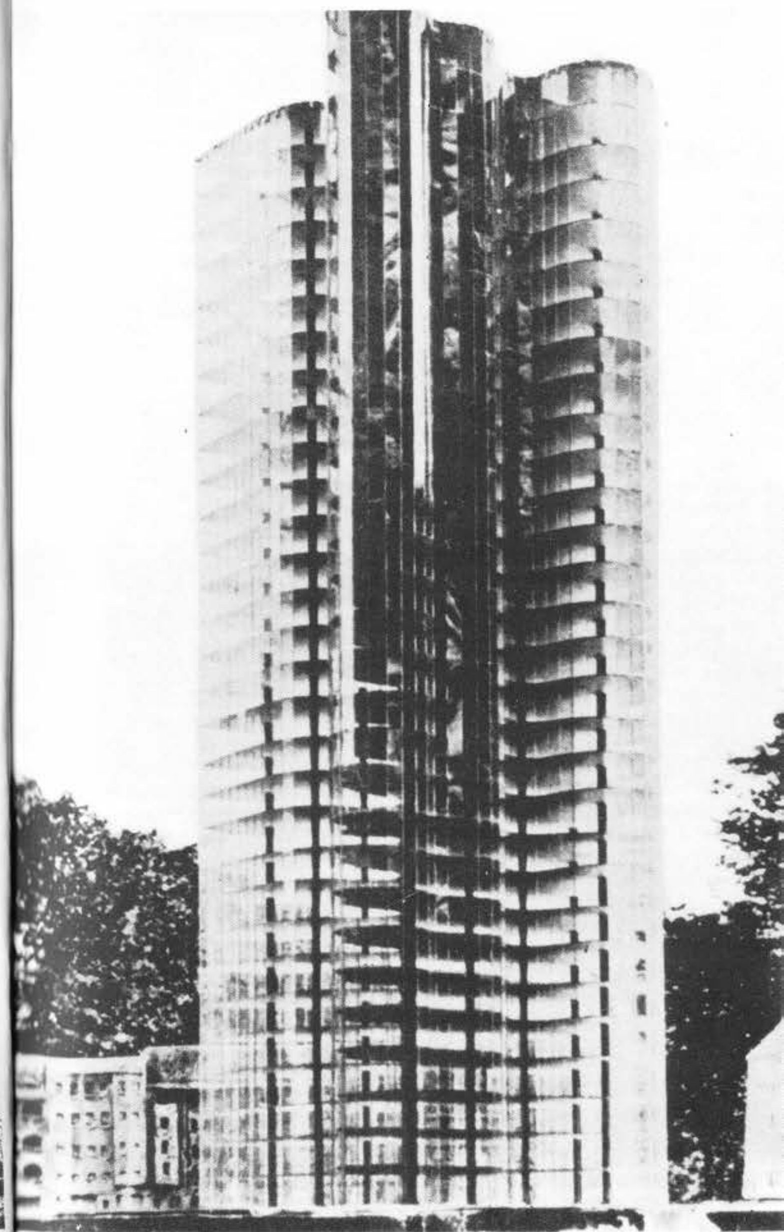




529. Walter Gropius — „Dessau. Bauhaus-ul“ (1925—1926), vedere de sus.



530. Ludwig Mies van der Rohe — „Berlin, Monumentul ridicat în cinstea lui Karl Liebknecht și a Rosei Luxemburg“ (1926) (distrus).

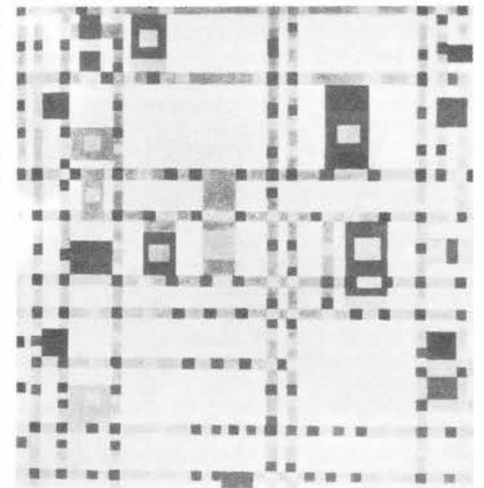


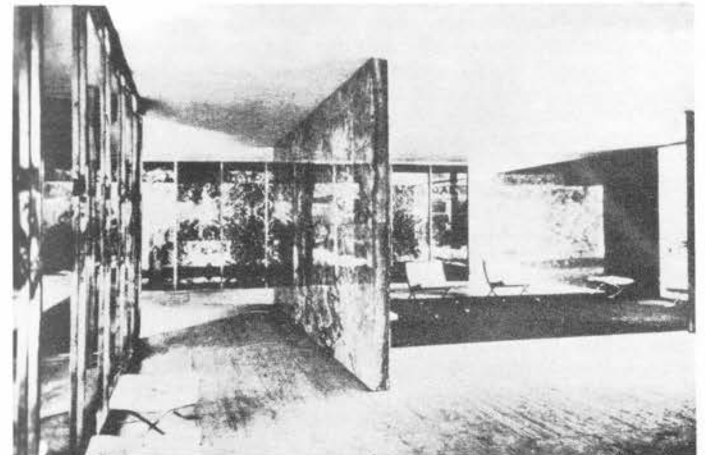
531. Ludwig Mies van der Rohe — „Macheta unui zgîrie-nori din sticlă pentru Chicago“ (1920—1921).



532. Ludwig Mies van der Rohe — „Seagram Building in Park Avenue din New York" (1958).

533. Piet Mondrian (Amersfoot, 1872 — New York, 1944) — „Broadway boogie-boogie" (1942—1943); ulei pe pînză, m 1,27×1,27. New York, Colecția Harry Holtzman.

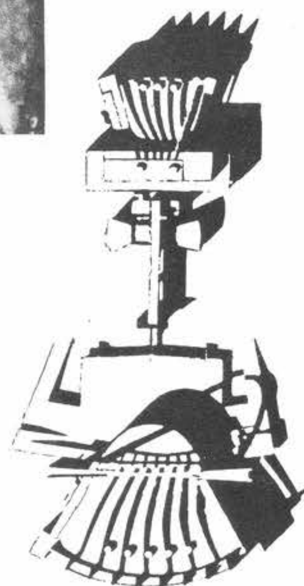




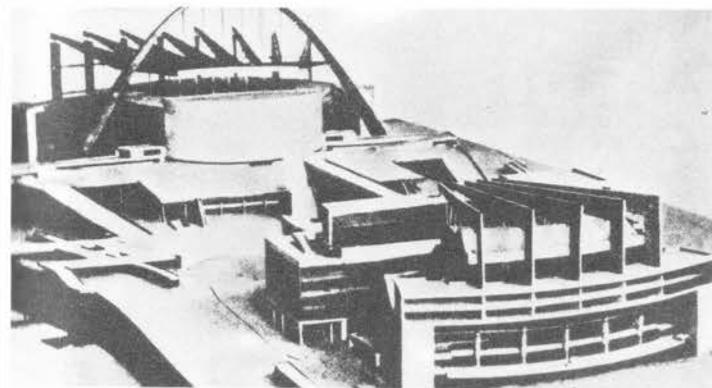
534. Ludwig Mies van der Rohe — „Pavilionul german de la Expoziția internațională de la Barcelona" (1929).



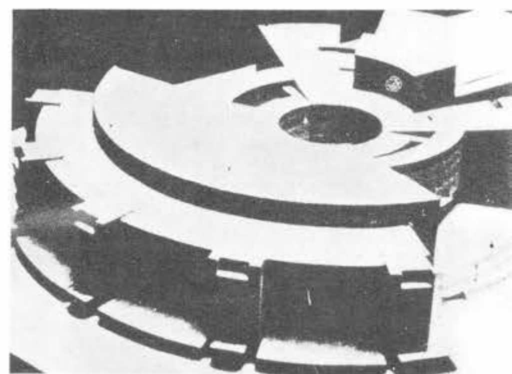
535. Marcel Duchamp (Blainville, 1887 — Neuilly, 1968) — „Nud coborînd o scară nr. 1" (1911); ulei pe carton, cm 98 × 60. Philadelphia, Museum of Art.



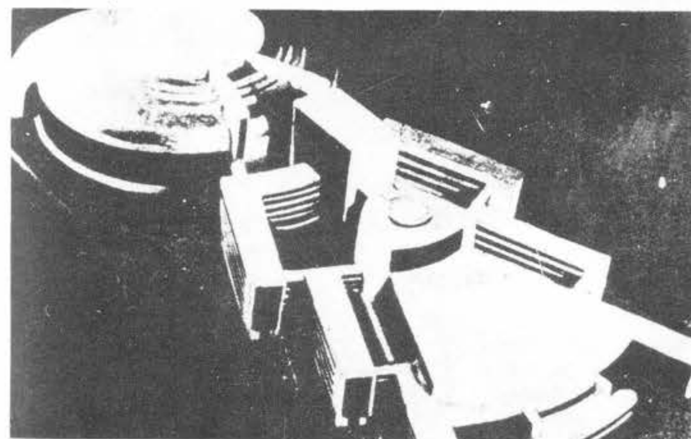
536. Le Corbusier și Pierre Jeanneret — „Proiect pentru Palatul Sovietelor din Moscova" (1931).



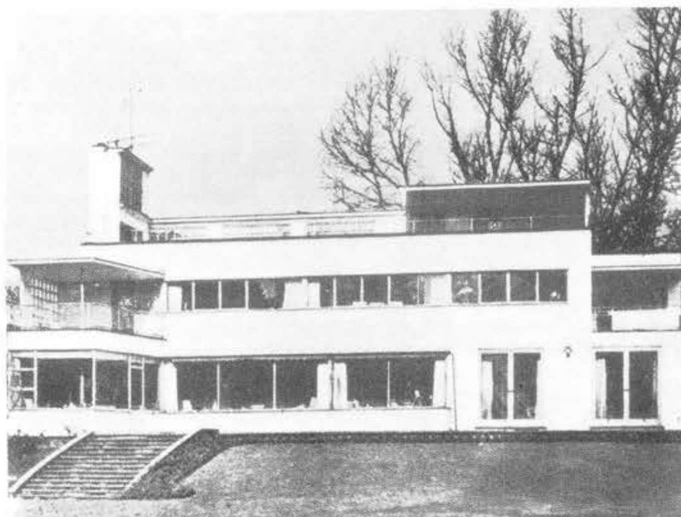
537. Le Corbusier și Pierre Jeanneret — „Macheta proiectului pentru Palatul Sovietelor din Moscova" (1931).



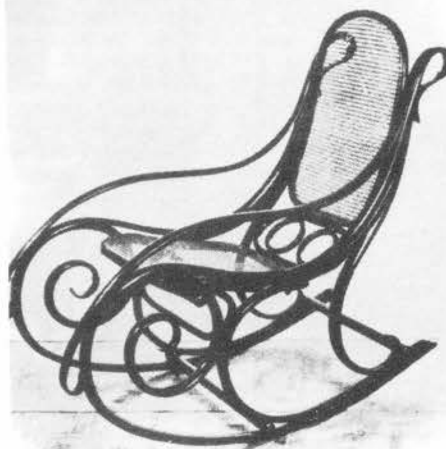
539. Berthold Liubetkin (Rusia, 1890) — „Proiect pentru Palatul Sovietelor din Moscova" (1931).



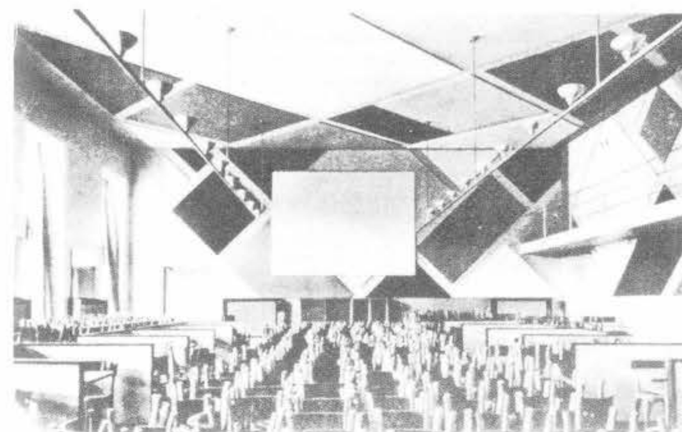
538. Walter Gropius — „Macheta proiectului pentru Palatul Sovietelor din Moscova" (1931)



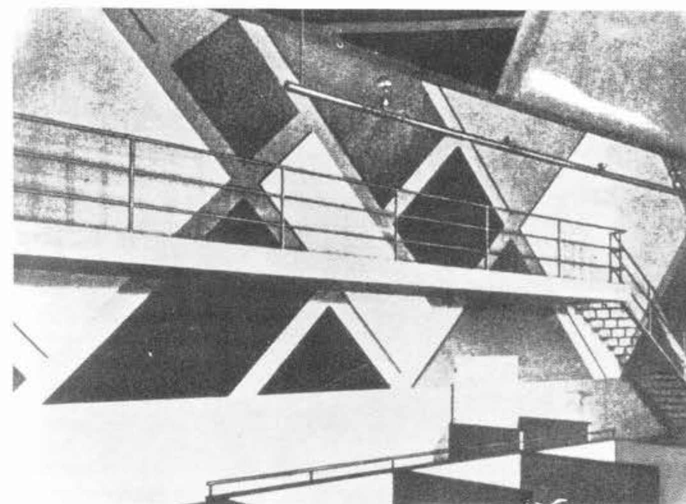
540. Edwin Maxwell Fry (Liverpool, 1889) — „Surrey, casă" (1935).



541. Michel Thonet (Boppard, Koblenz, 1796 — Viena, 1871) — „Balansoar model 701" (1860); lemn curbat şi paie de Viena, Viena. Technisches-Museum.



542—543. Theo van Doesburg şi Hans Arp — Cinema-restaurant „L'Aubette" la Strasburg (1928) (nu mai există).

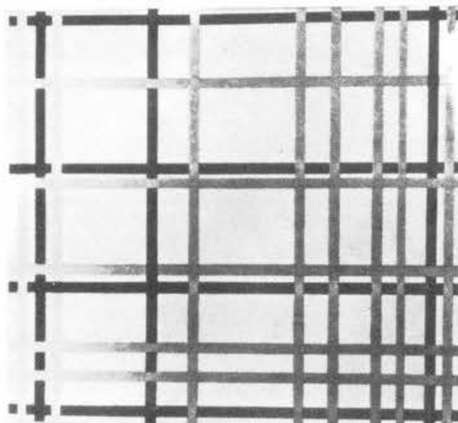




544. Thomas Rietveld (Utrecht, 1888–1964) — „Fotoliu cu elemente în galben, roşu şi albastru" (1917); lemn lăcuit. Amsterdam, Stedelijk Museum.

545. G. Thomas Rietveld — „Utrecht, Casa Schroeder" (1924).



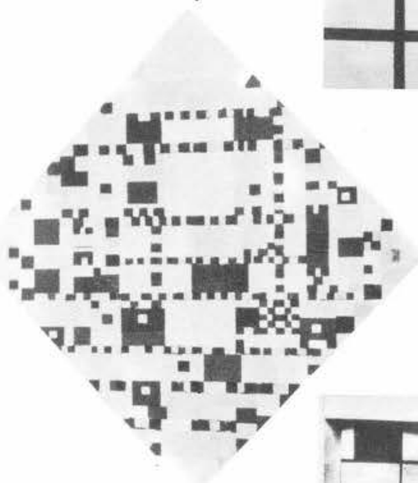


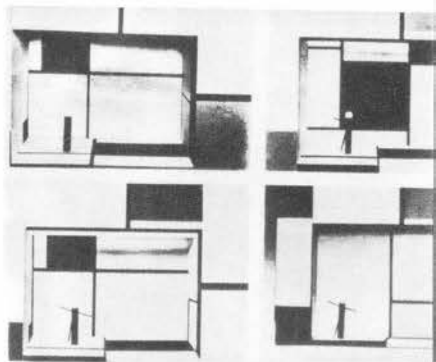
546. Piet Mondrian — „New York City" (1942); ulei pe pînză, m. 1, 20×1,44. New York, Colecţia Harry Holtzman.

547. Piet Mondrian (1872–1944) — „Compoziţie în roşu, galben, albastru" (1927); ulei pe pînză, cm. 61××40. Amsterdam, Stedelijk Museum.



548. Piet Mondrian — „Victory boogie woogie" (1943–1944), neterminat; ulei şi fragmente de hîrtie lipite pe pînză, m. 1,78×1,78, Meriden, Colecţia Burton Tremaire.



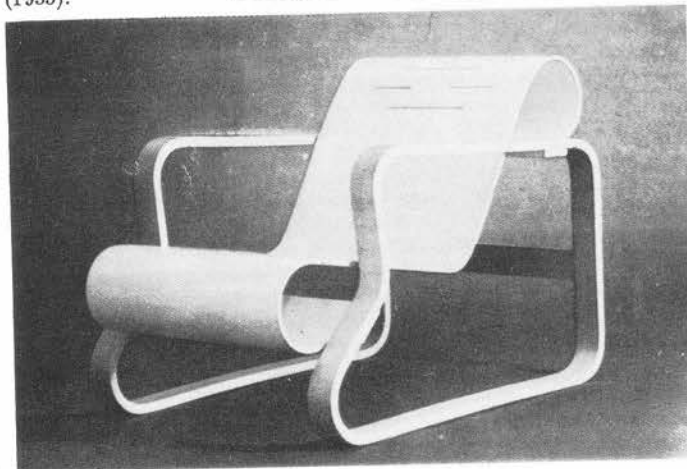


549. Piet Mondrian — „Scenografie pentru «Efemerul este etern» de Michel Seuphor (1926).

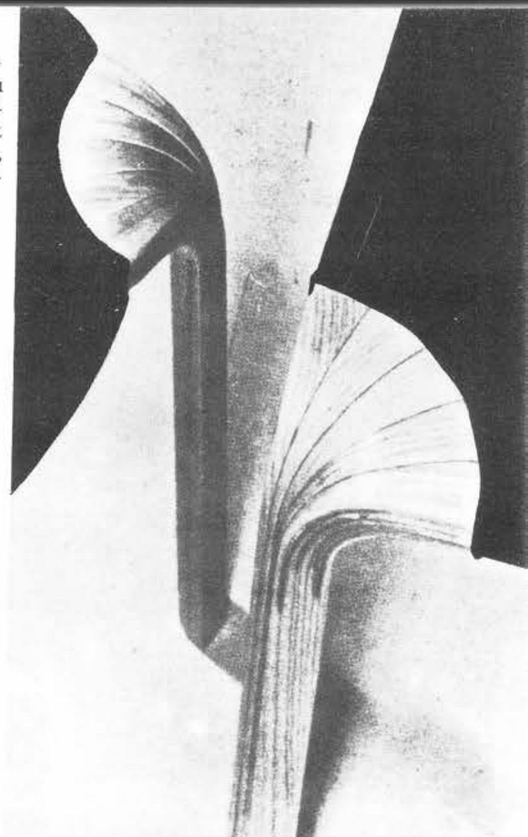
550. Alvar Aalto — „Sanatoriu la Paimio“ (1929—1931).



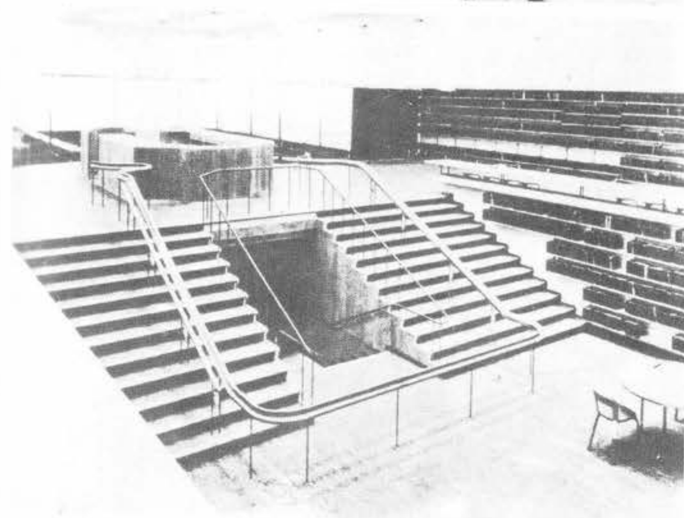
551. Alvar Aalto — „Fotoliu din lemn de mesteacăn curbat“ (1935).

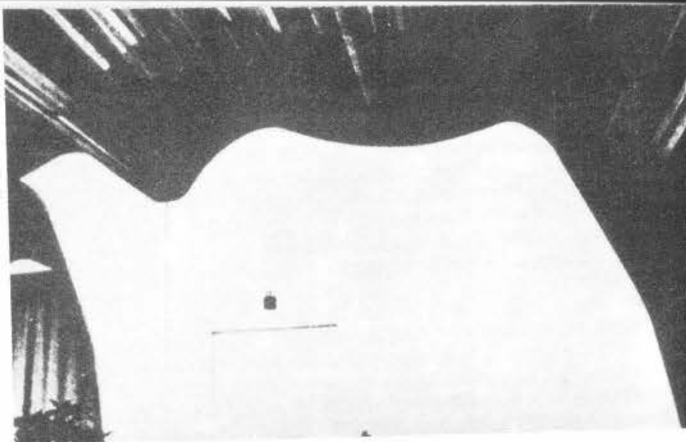


552. Alvar Aalto — „Elemente pentru construcția mobilelor din lemn format din straturi diferite, curbat, desenate pentru Artek.



553. Alvar Aalto — „Vijpuri. Biblioteca“ (1927 — 1934), vedere interioară a sălii de lectură (distrusă).



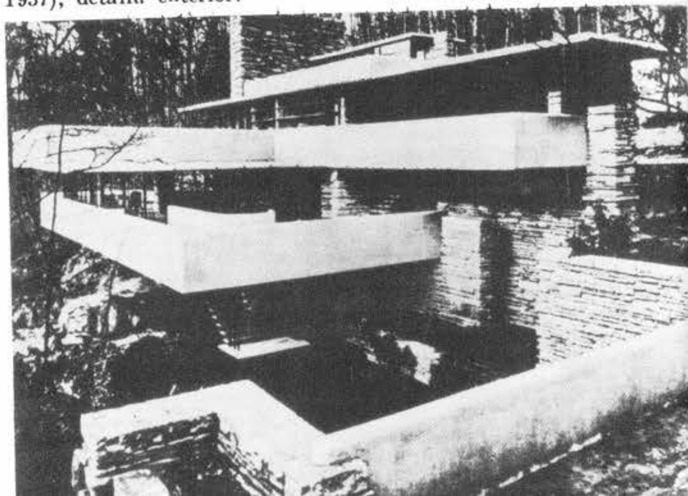


554. Alvar Aalto — „Viipuri, Biblioteca“ (1927—1934), detaliu din tavanul auditoriumului (distrus).



555. Alvar Aalto — „Planul unui complex de locuințe pentru studenți la Massachussetts Institute of Technology din Cambridge“ (1947).

556. Frank Lloyd Wright (Richland Center, 1869 — Phoenix, Arizona, 1959) — „Bear Run, Pennsylvania, Casa Kaufmann“ (1936—1937), detaliu exterior.

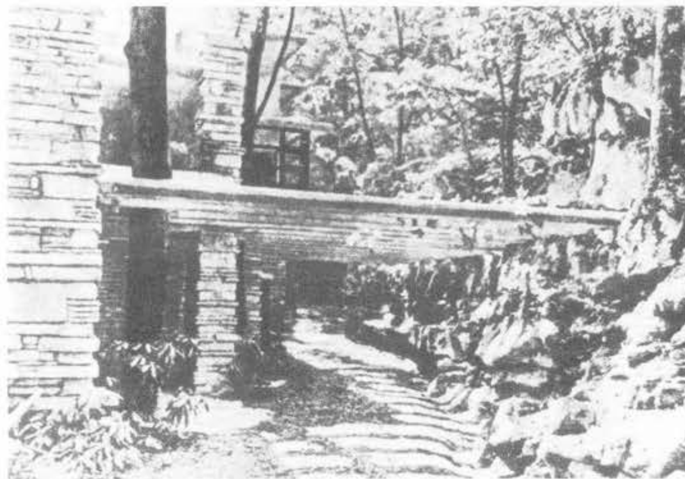


557. Frank Lloyd Wright — „Casa Kaufmann din Bear Run“ (1936—1937).





558. Frank Lloyd Wright — „Taliesin West, Maricopa Mesa la Scottsville lîngă Phoenix, Arizona“ (1938—1959).



559. Frank Lloyd Wright — „Bear Run, Casa Kaufmann" (1936–1937), podul de acces.

560. Frank Lloyd Wright — „Bear Run, Casa Kaufmann" (1936–1937), scară exterioară.





561. Frank Lloyd Wright — „New York, Solomon R. Guggenheim Museum" (1957–1959).



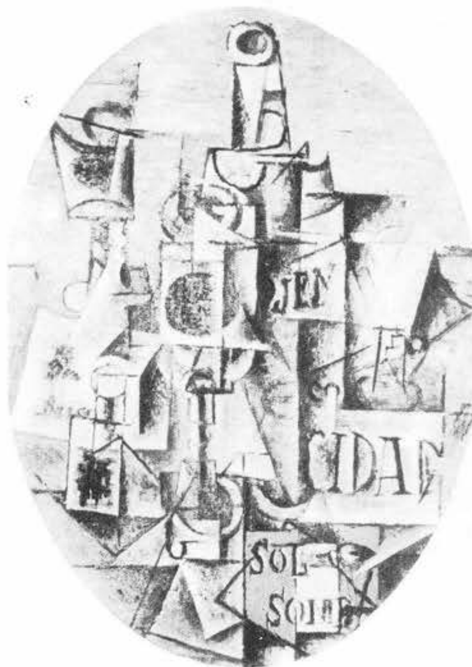


562. Pablo Picasso — „Saltimbancii" (1905); ulei pe pînză, m. 2,13×2,30. Washington, National Gallery of Art.

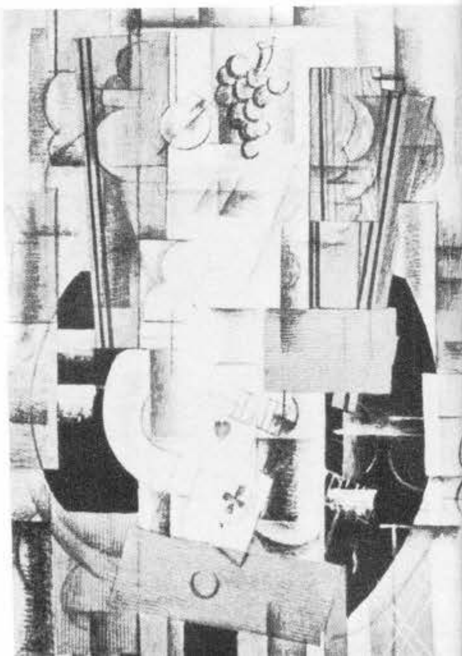
563. Pablo Picasso — „Domnişoarele din Avignon" (1907); ulei pe pînză, m. 2,44×2,33. New York, Museum of Modern Art.

564. Pablo Picasso — „Portretul lui Ambroise Vollard" (1909–1910), detaliu; ulei pe pînză, cm 92×69. Moscova, Muzeul Puşkin.



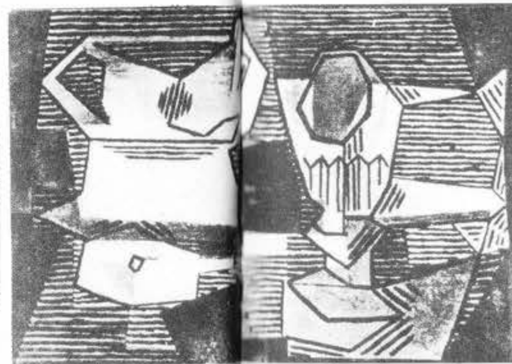


565. Pablo Picasso — „Natură statică spaniolă“ (1912); ulei pe pînză, oval, cm 46 × 33.



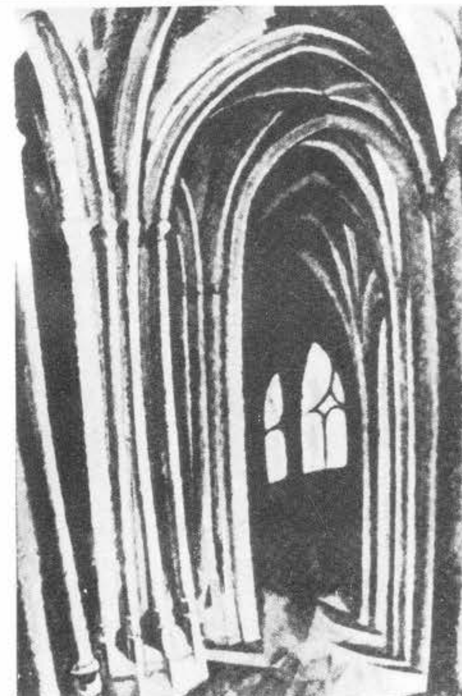
566. Georges Braque (Argenteuil, 1882 — Paris, 1963) — „Natură statică cu vas de flori“ (1911); ulei și hîrtie lipită pe pînză, cm. 81 × 60. Paris, Musée National d'Art Moderne.

567. Pablo Picasso — „Masă cu cupă“ (1922); ulei pe pînză, cm 38 × 46. Praga, Galeria națională.

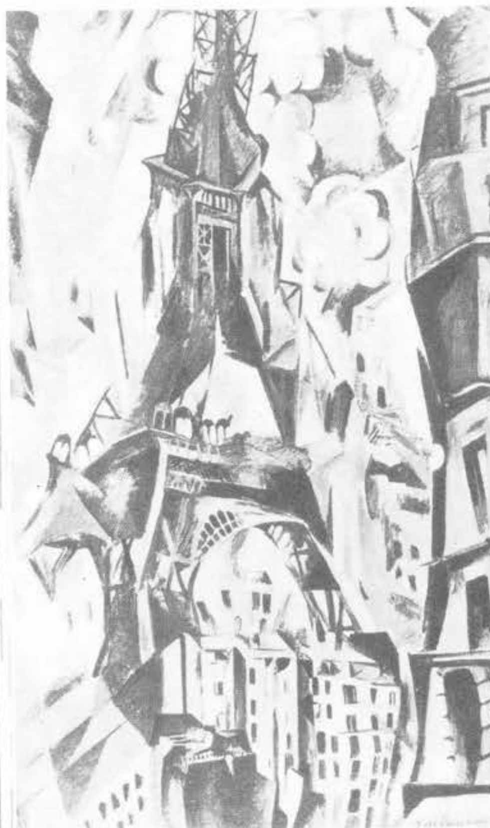




568. Robert Delaunay (Paris, 1885 — Montpellier, 1941) — „O fereastră“ (1912) studiu pentru „Ferestre“; ulei pe pînză, cm 90 × 111. Paris, Musée National d'Art Moderne.



569. Robert Delaunay — „Saint-Séverin“ (1909); ulei pe pînză, cm 117 × 83. Zürich. Colecția Meyer.

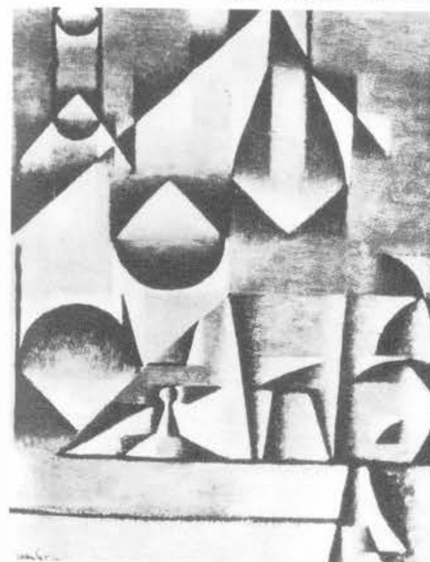


570. Robert Delaunay — „Turnul Eiffel“ (1910); ulei pe pînză, m. 1,98 × 1,36. New York, Guggenheim Museum.

571. Robert Delaunay — „Forme circulare, soare, circumferințe“ (1913), detaliu; ulei pe pînză. Paris.



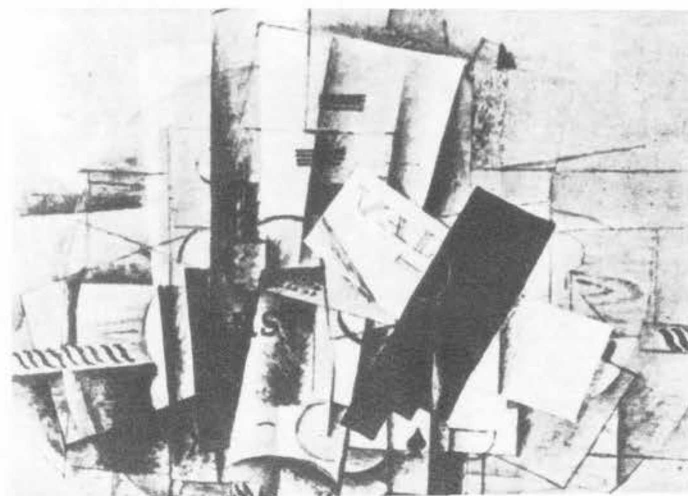
572. Juan Gris (Madrid, 1887 — Paris, 1927) — „Natură statică gri“ (1912); ulei pe pînză, cm 35 × 24. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.





573. Juan Gris — „Natură statică cu castron și vas“ (1912); ulei pe pînză, cm 52 × 33. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

574. Georges Braque — „Masa muzicantului“ (1913), detaliu; ulei pe pînză, cm. 65 × 92. Basel, Kunstmuseum.





575. Juan Gris — „Natură statică cu fructieră și sticlă de apă" (1914); colaj, cm 92×65. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



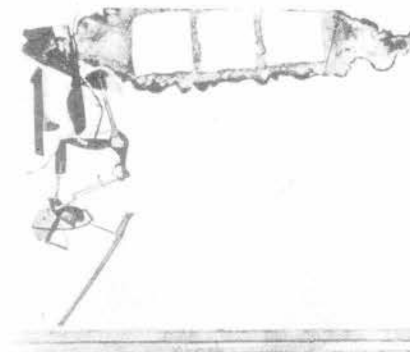
576. Georges Braque — „Natură statică cu gheridon-Café-bar" (1919); ulei și nisip pe pînză, cm 158×80. Basel, Kunstmuseum.

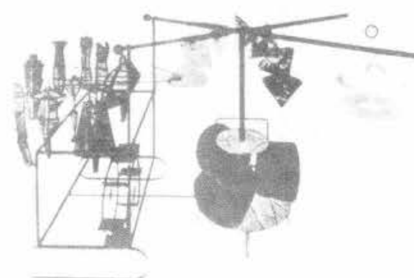


577. „Marcel Duchamp coborînd o scară". Fotografie de studiu pentru „Nud coborînd o scară" (1912).

578. Marcel Duchamp (Blainville, 1887 – Neuilly, 1968) – „Nud coborînd o scară nr. 2" (1912–1916); acuarelă, cerneală, creion și pastel pe hîrtie fotografică, m 1,47×89. Philadelphia, Museum of Art.

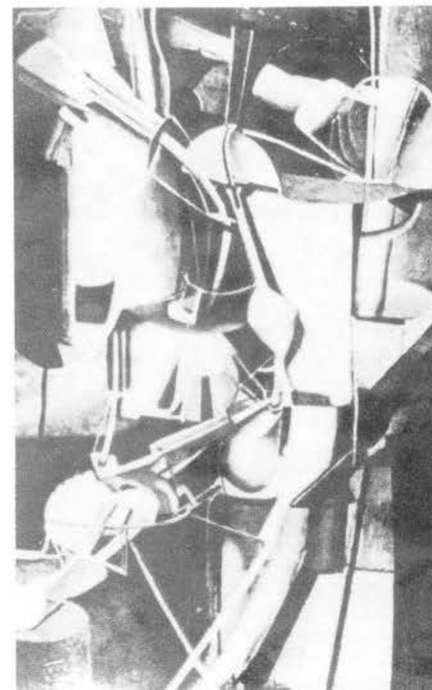






579. Marcel Duchamp – „La Mariée mise à nu par ses célibataires, même" (1915–1923); polimateric pe sticlă, m. 2,71×1,74. Philadelphia, Museum of Art, Colecția Louise și Walter Arensberg.

580. Marcel Duchamp – „Logodnica" (1912); ulei pe pînză, cm 89×55. Philadelphia, Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.

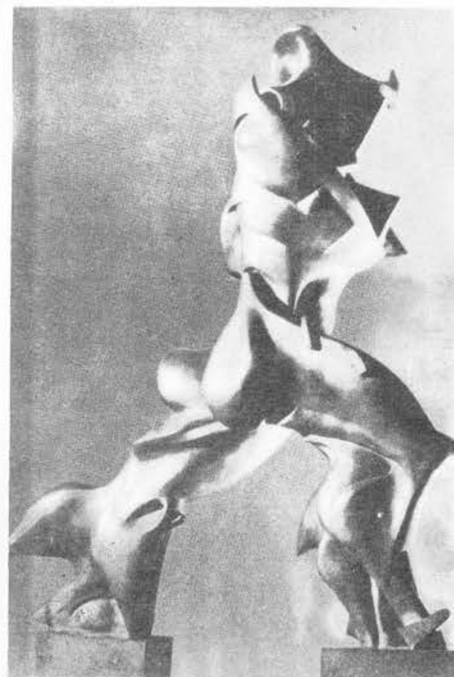




581. Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 1882 — Verona, 1916) — „Antigrațios" (1913); bronz, cm 60×47×40. Birmingham, Michigan, Harry Louis Winston Collection.

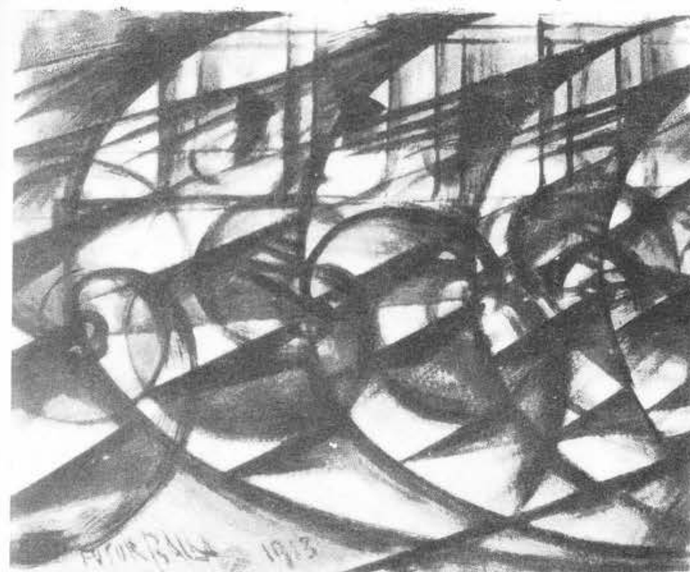
582. Giacomo Balla (Torino, 1874 — Roma, 1958) — „Dinamismul unui cîine în lesă" (1911); ulei pe pînză, cm 90,8×100. Buffalo, George Goodyear Collection.





583. Umberto Boccioni — „Forme unice în continuitatea spațiului" (1913); bronz, m. 1,10. Milano, Colecția Mattioli.

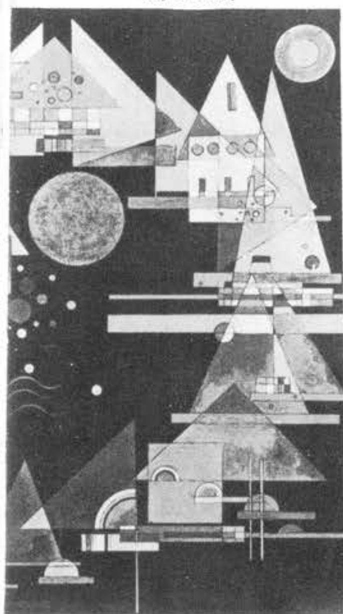
584. Giacomo Balla — „Automobil de curse" (1913); tempera, acuarelă, cerneală de China pe pînză, cm 70,2×100. Amsterdam, Stedelijk Museum.

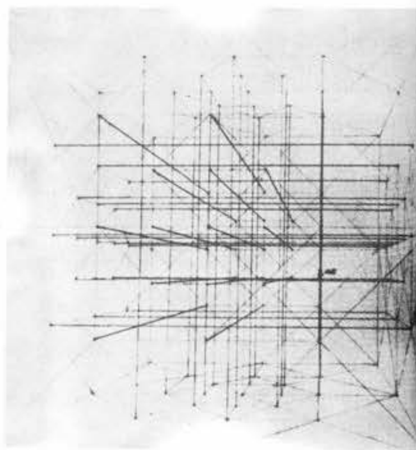




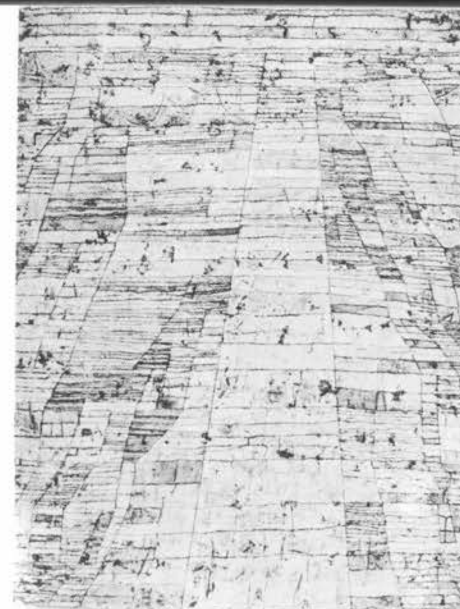
585. Wassili Kandinsky (Moscova, 1866 — Paris, 1944) — „Prima acuarelă abstractă“ (1910), cm 50×65. Paris, Colecţia Nina Kandinsky.

586. Wassili Kandinsky — „Unghiuri în arc“ (1927); ulei pe carton, cm 66×49, Paris.



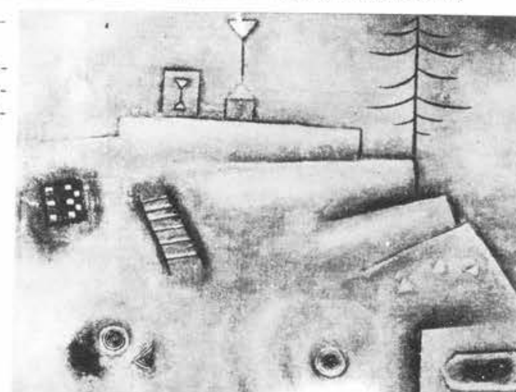


587. Paul Klee (München-Buchsee, 1879—Locarno, 1940) — Desen constructiv; puncte nodale în spaţiu; suprafeţe externe, din „Teoria formei şi figurării“, Basel, 1956.



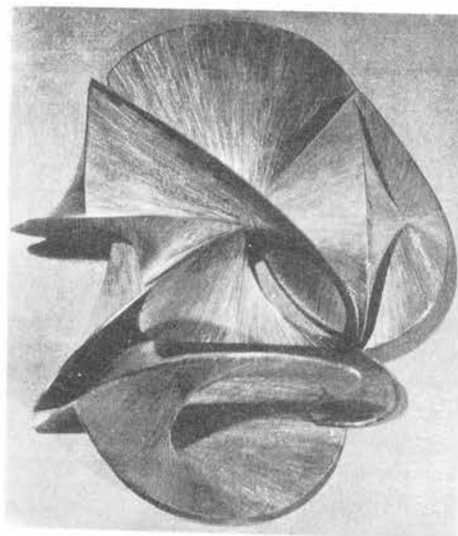
588. Paul Klee — „Stradă principală şi străzi laterale“ (1929); ulei şi ghips pe pînză, cm. 83×67. Köln, Wallraf-Richartz Museum.

589. Paul Klee — „Ultima zăpadă“ (1927); ulei pe pînză, cm 32×42. Torino, Galleria Galatea.





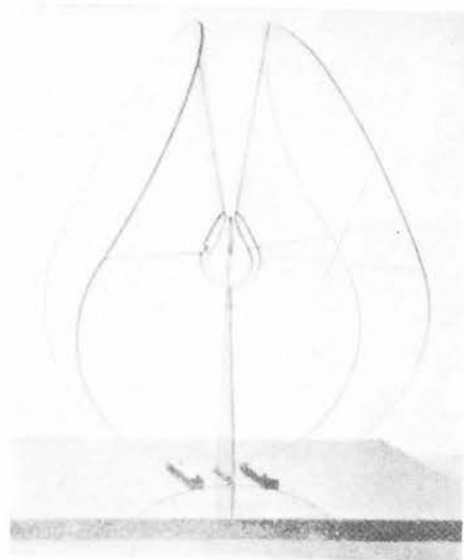
590. Paul Klee — „Inflorescenţă ardentă“ (1927); acuarelă.

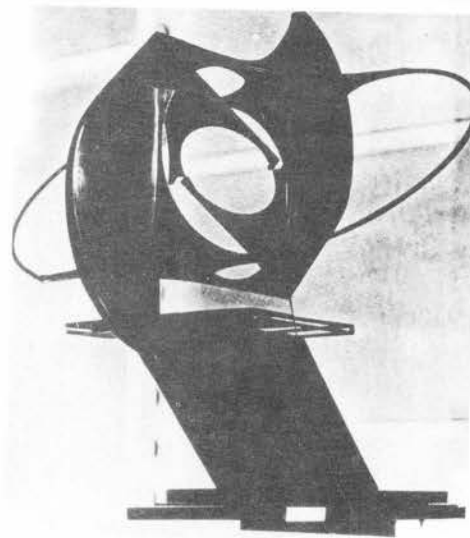


591. Antoine Pevsner (Orel, 1886–Paris, 1962) — „Construcţie dinamică“ (1947); staniu oxidat pe masonit, cm 96,5 × 77. Paris, Musée National d'Art Moderne.

592. Naum Gabo (Briansk, 1890) — „Construcţie în spaţiu – Cristalul“ (1937); perspex, cm 57,15 × 57,15 × 45,7. Londra, Marlborough Gallery.







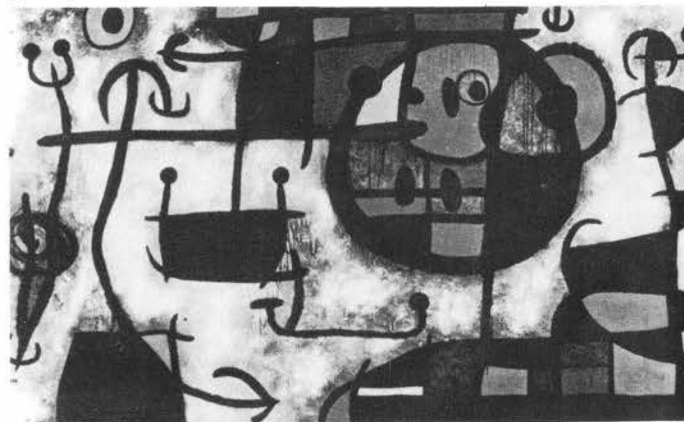
593. Naum Gabo — „Variaţie pe tema sferică“ (1937); plexiglas şi metal. New York, Guggenheim Museum.

594. Antoine Pevsner — „Construcţie pentru un aeroport“ (1934–1936); material plastic, bronz, cristal, înălţimea cm 82. Viena, Museum des XX Jahrhunderts.

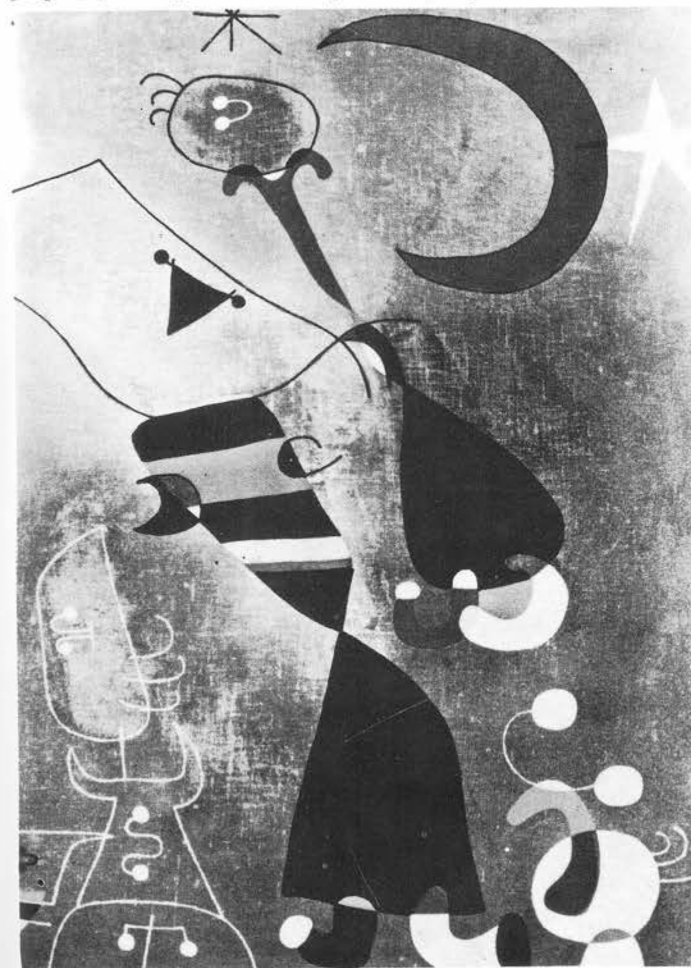


595. Fernand Léger (Argentan, 1881 — Paris, 1955) — „Compoziție cu 3 figuri" (1932); ulei pe pînză, m 1,82×2,32. Paris, Musée National d'Art Moderne.

596. Joan Miró (Montroig, 1893) — „Lecția de ski" (1966); ulei pe pînză, m 1,93×3,27. Saint-Paul de Vence, Colecția Miró.



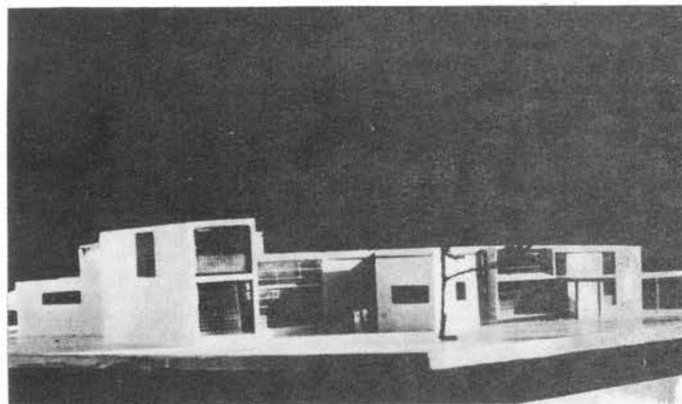
597. Joan Miró — „Femei și pasăre sub clar de lună" (1949); ulei pe pînză, cm 81,5×66. Londra, Tate Gallery.



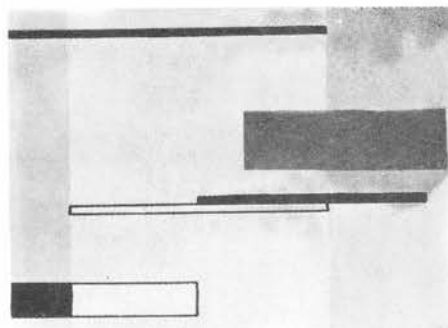
598. Giuseppe Terragni (Meda, 1904 — Como, 1942) — „Como, Casă" (1932), exterior.



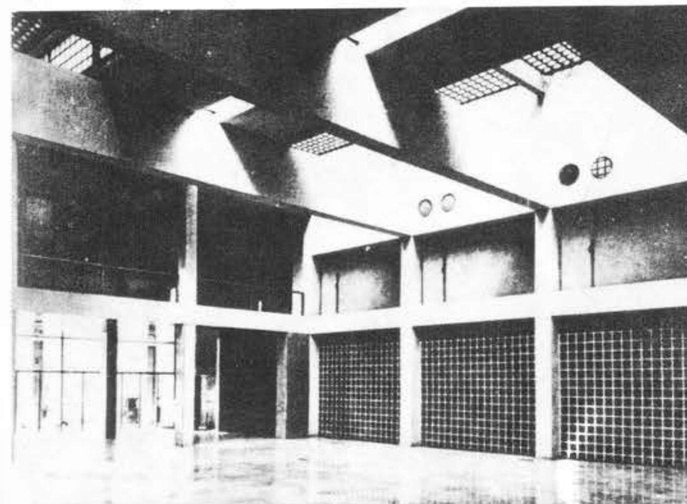
599. Giuseppe Terragni — „Proiect pentru Casa Sant' Elia din Como" (1936).

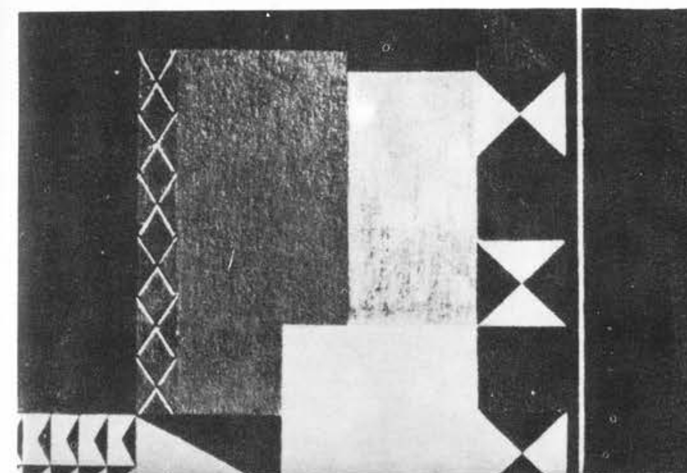


600. Atanasio Soldati (Parma, 1896 — 1935) — „Compoziție" (1934); ulei pe pînză, cm 37×24. Milano.

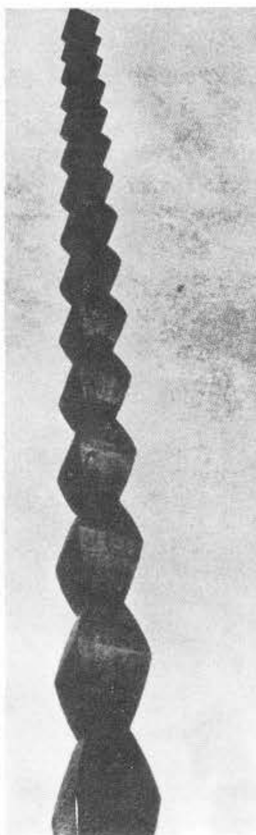


601. Giuseppe Terragni — „Como, Casă" (1932), interior.





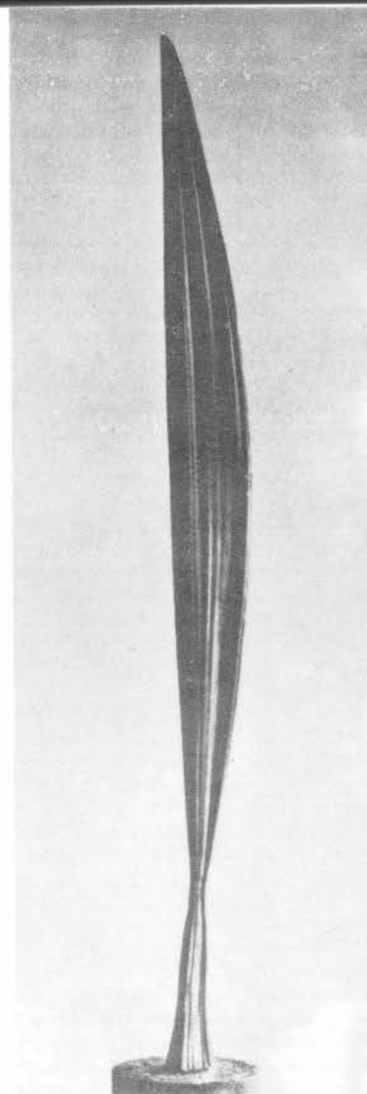
602. Atanasio Soldati — „Compoziție" (cca. 1935); ulei și tempera pe pînză, cm 24×36. Roma, Colecția Zavattini.



603. Constantin Brâncuşi (Peştişani, Gorj, 1876 — Paris, 1957) — „Coloana infinitului" (1937), detaliu; oţel, înălţimea m 29,35. Tîrgu Jiu, Grădina publică.

604. Constantin Brâncuşi — „Măiastra" (1912); marmură, înălţimea cm 62, baza cm 15,25. Philadelphia, Museum of Art.





605. Constantin Brâncuşi — „Pasărea în spaţiu" (1940); bronz, înălţimea m 1,32. Veneţia, Colecţia Peggy Guggenheim.

606. Constantin Brâncuşi — „Nou-născutul" (1920); bronz cm 14,6 × 21. New York, Museum of Modern Art.





607. Amedeo Modigliani (Livorno 1884—Paris, 1920) — „Nud roșu" (1917) ulei pe pînză, cm 60×92. Milano, Colecția Mattioli.

608. Amedeo Modigliani — „Cap din piatră" (cca. 1912); înălțimea cm 63, New York, Guggenheim Museum.

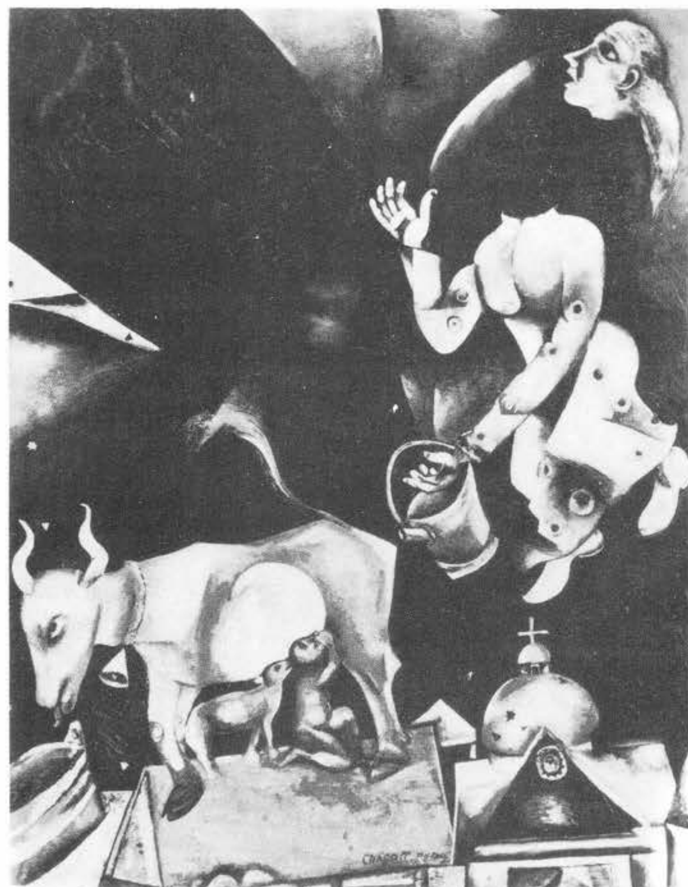




609. Amedeo Modigliani — „Portretul lui Leopold Zborowski" (1916); ulei pe pînză, cm 65×42. Zürich, Colecția G. Guggenheim-Strauss.



610. Amedeo Modigliani — „Fata cu breton castaniu" (1918); ulei pe pînză cm ~65×46. Milano, Colecția Jesi.

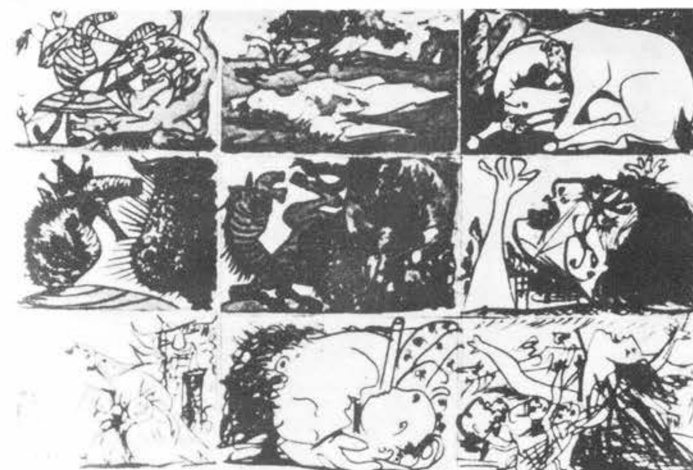


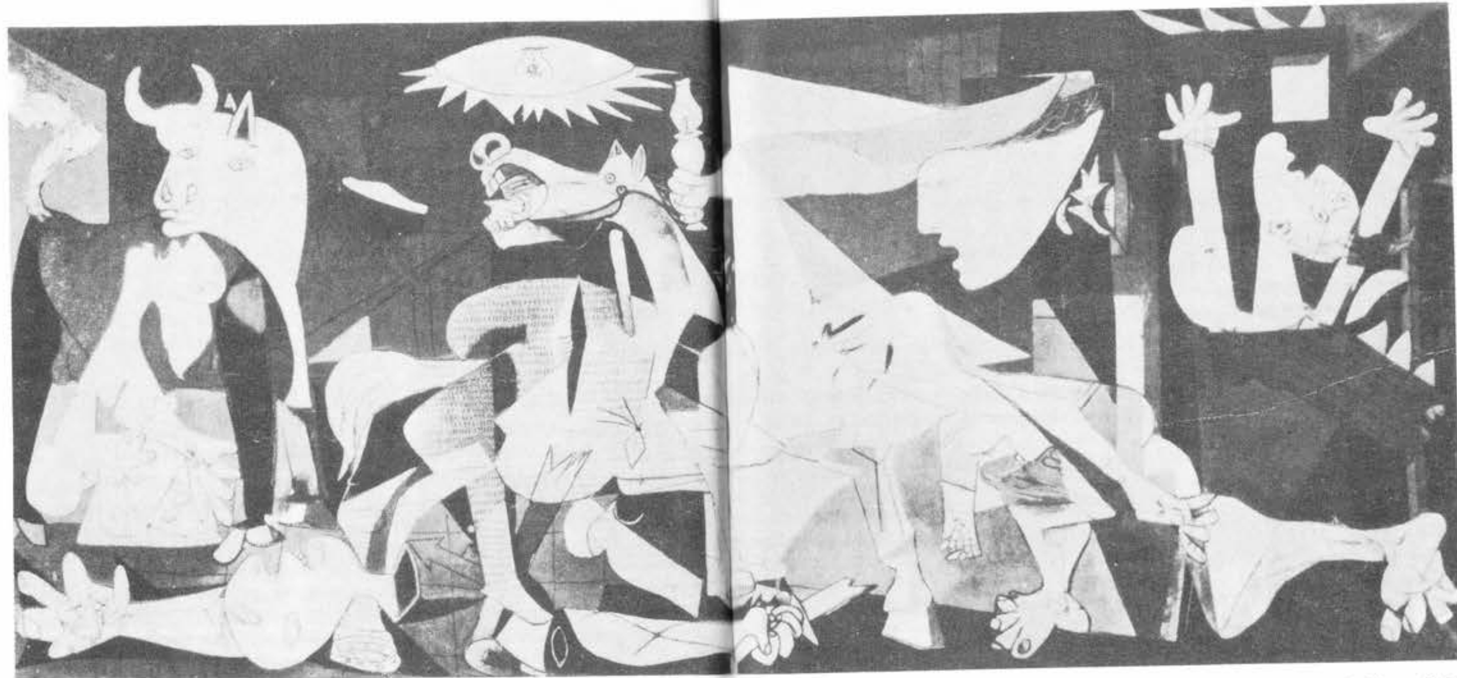
611. Marc Chagall (Vitebsk, 1889) — „Rusiei și altora" (1911); ulei pe pînză, m 1,56×1,22. Paris, Musée National d'Art Moderne.

612. Marc Chagall — „Cei trei acrobați" (1956); litografie în culori.

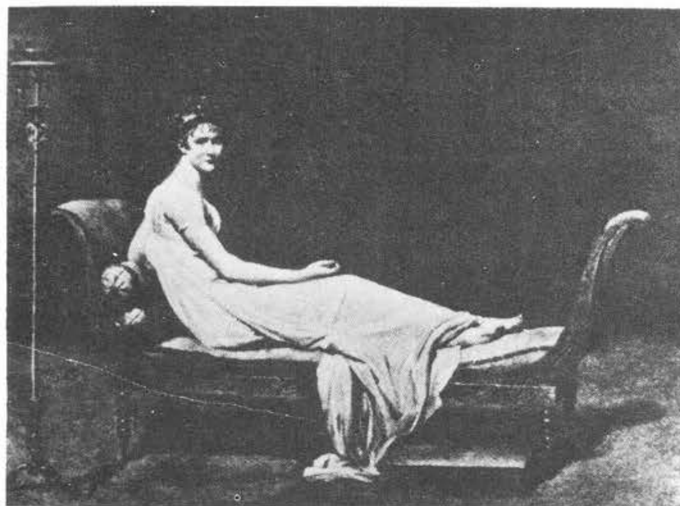


613. Pablo Picasso (Malaga, 1881 —



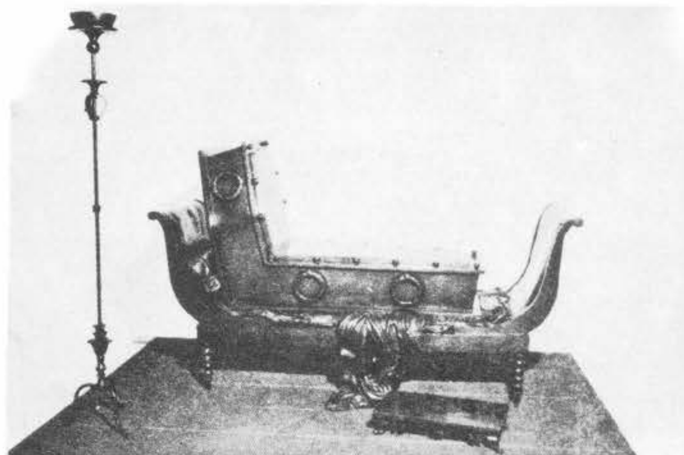


614. Pablo Picasso — „Guernica“ (1937); tempera pe pînză, m 3,54 ×7,82.

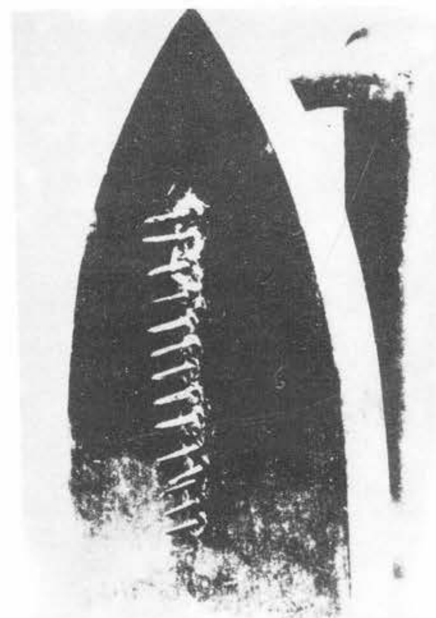


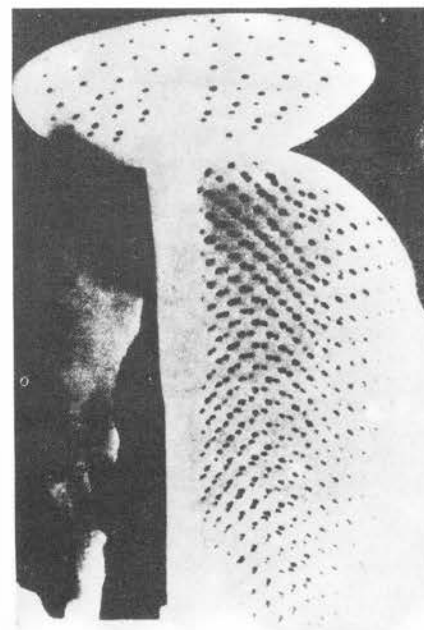
615. Jacques-Louis David — „Portretul doamnei Récamier" (1780); ulei pe pînză, m 1,73×2,43. Paris, Musée du Louvre.

616. René Magritte (Lessines, 1898 — Bruxelles, 1967) — „Doamna Récamier" (1965 —1967); bronz, cm 150×300×90. Milano, Galleria Jolas.

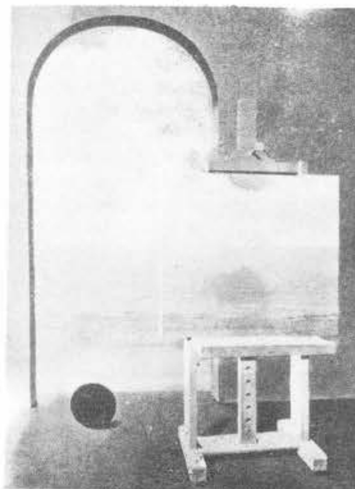


617. Man Ray (Philadelphia, 1890) — „Cadeau" (1921 — 1923); fier, cm 16×10. Chicago, Morton G. Neumann Collection.



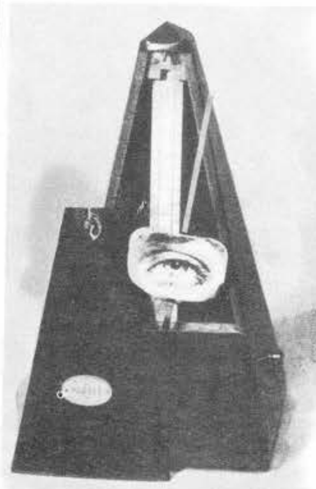


618. Man Ray — „Rayogramme" (1921); fotografie.



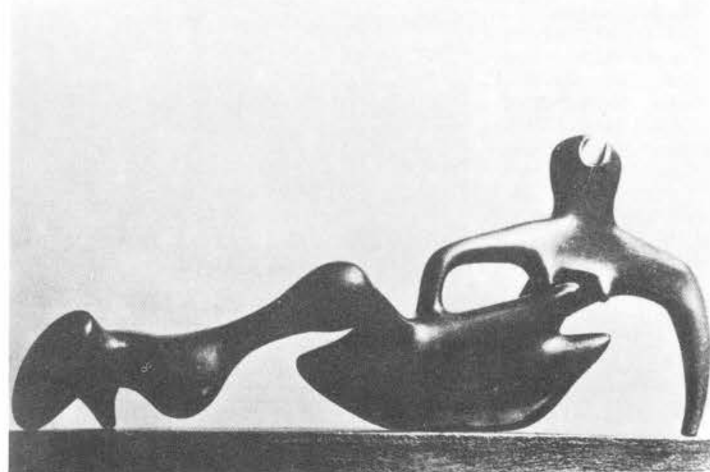
619. René Magritte — „Condiția umană II" (1935). Bruxelles, Colecția E. Happé-Lorge.

620. Man Ray — „Obiect pierdut" (1923); cm 20×8×8. Milano, Colecția Marconi

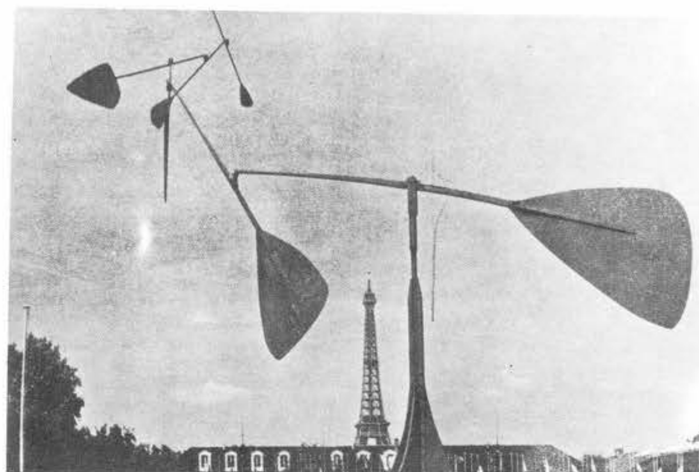


621. Henry Moore (Castleford, 1898) — „Refugiați într-o cale ferată subterană" (1941); desen acuarelat, cm 37,5×55. Londra, Tate Gallery.



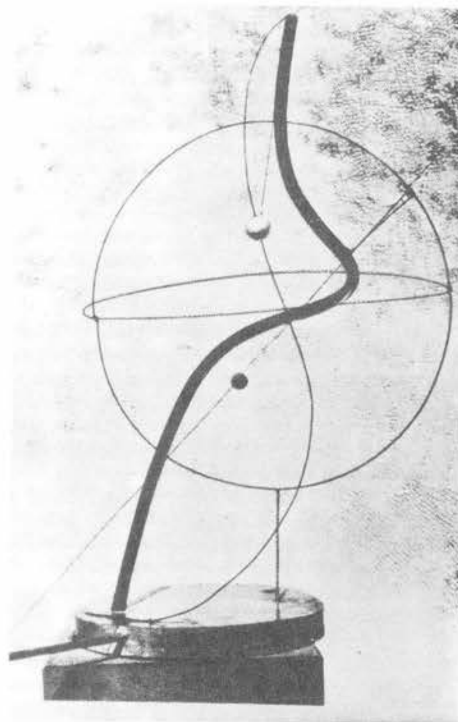


622. Henry Moore — „Personaj culcat" (1938); plumb, lungimea cm 33. New York, Museum of Modern Art.

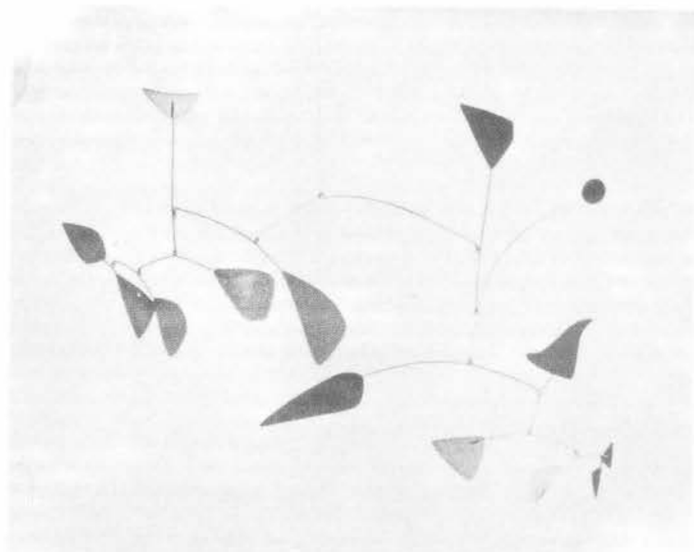


623. Alexander Calder (Philadelphia, 1898) — „Mobil" (1958); metal. Paris.

624. Alexander Calder — „Univers" (1934); mobil motorizat, fier, sfoară și lemn, înălțimea m 1,03. New York, Museum of Modern Art.

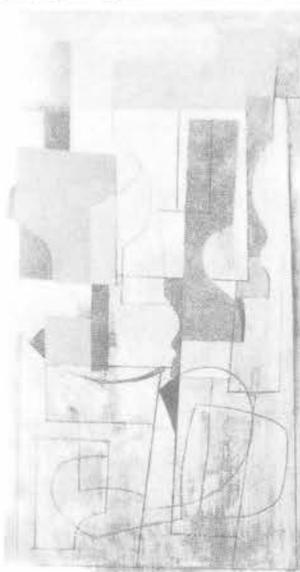


625. Alexander Calder — „Mobil"; metal smălțuit. Milano, Galleria „Il Naviglio".





626. Diego Velázquez (Sevilla, 1599 — Madrid, 1660) — „Papa Inocențiu X" (1650) detaliu; ulei pe pînză, m. 140 × 1,20. Roma, Galleria Doria Pamphili.



627. Ben Nicholson (Denham, 1894) — „Feb. 2853 (Vertical Seconds)" (1953); ulei pe pînză, cm 75,5 × 42. Londra, Tate Gallery.

628. Francis Bacon (Dublin, 1910) — Studiu nr. 1 după „Portretul lui Inocențiu X de Velázquez" (1961); ulei pe pînză, cm 152,5 × 119,5. Londra, Marlborough Gallery.





629. Diego Rivera (Guanajuato, 1886 — Ciudad de Mexico, 1957) — „Execuția împăratului Maximilian", detaliu, din ciclul „Istoria Mexicului" (1930—1932); frescă. Ciudad de Mexico, Palatul național.



630. David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1898) — „Ecoul plînsului" (1937), detaliu; duco pe lemn, cm 122 × × 91. New York, Museum of Modern Art.



631. José Clemente Orozco (Zapotlan, 1883 — Ciudad de Mexico, 1949) — „Benito Juarez", detaliu; pictură murală. Chapultepec, Castillo.

632. José Guadalupa Posada (Aguascalientes, 1851 — Ciudad de Mexico, 1913) — „Gravură".



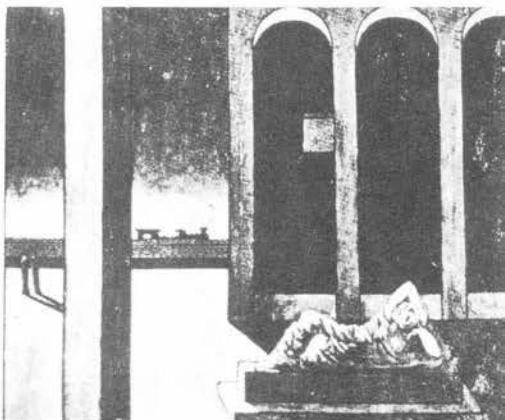
633. Rufino Tamayo (Oaxaca, 1900 — Ciudad de Mexico, 1966) — „Pereche" detaliu; Roma.



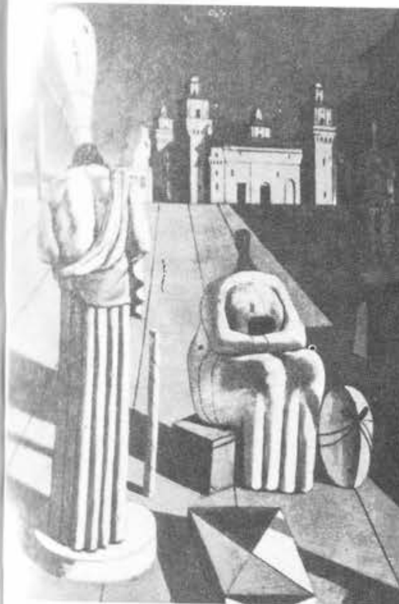
634. Candido Portinari (Brodowsky, 1903) — „Festival St. John's Eve" (1938—1939), detaliu; pictură murală pentru pavilionul brazilian la Expoziția universală de la New York din 1939; tempera, m 3×3,50. New York, Museum of Modern Art.



635. Giorgio De Chirico (Volos, 1888-1976) — „Piazza d'Italia — Melancolie de toamnă" (1915) detaliu; ulei pe pînză, cm 64×50. Roma, propr. autorului.



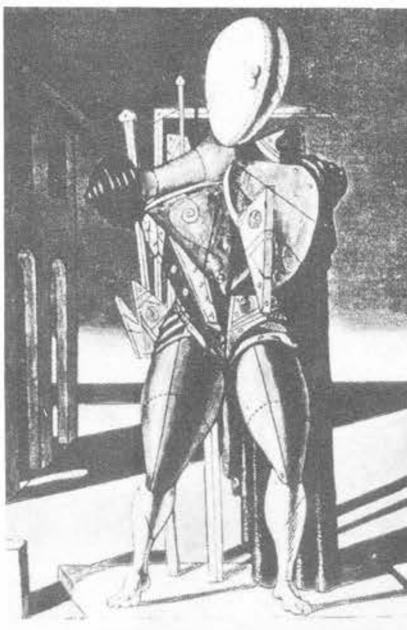
636. Giorgio De Chirico — „Muzele neliniștitoare" (1916); ulei pe pînză, cm 97×66. Milano, Colecția Mattioli.



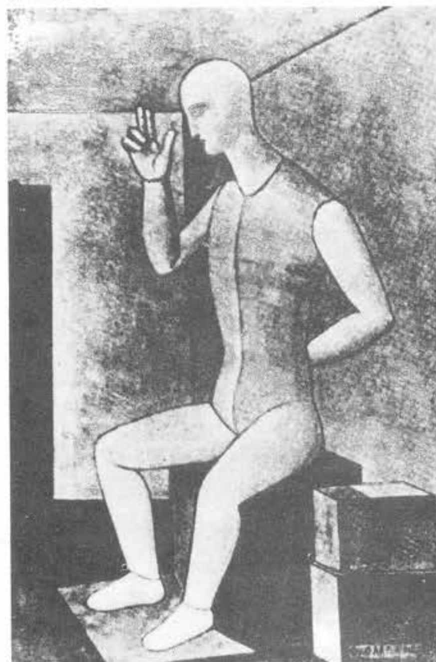
637. Carlo Carrà (Quargnento, 1881 — Milano, 1966) — „Iubita inginerului" (1921); ulei pe pînză, cm 55×40. Milano, Colecția Mattioli.



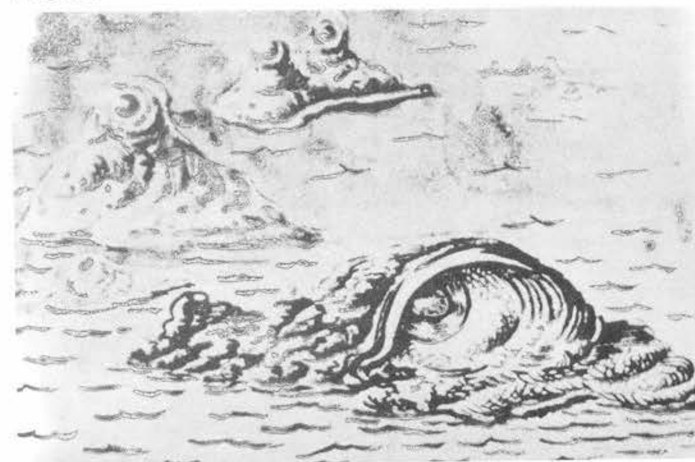
638. Giorgio De Chirico — „Trubadurul"; ulei pe pînză, cm 80 × 60. Roma, propr. autorului.



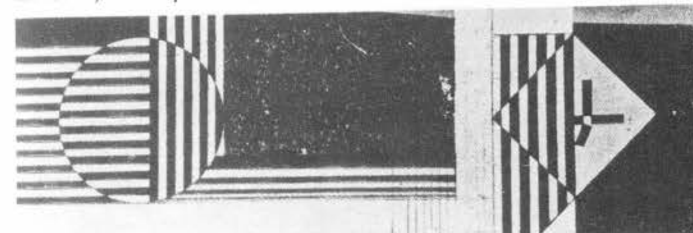
639. Carlo Carrà — „Idolul hermafrodit" (1917); ulei pe pînză, cm 65 × 42. Milano, Colecţia Mattioli.

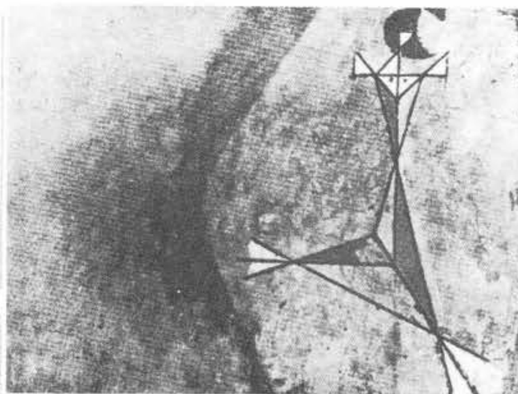


640. Alberto Savinio (Andrea De Chirico) (Atena, 1891 — Roma, 1952) — „Insulele Eoliene", studiu de ilustraţie despre Sicilia; tempera.

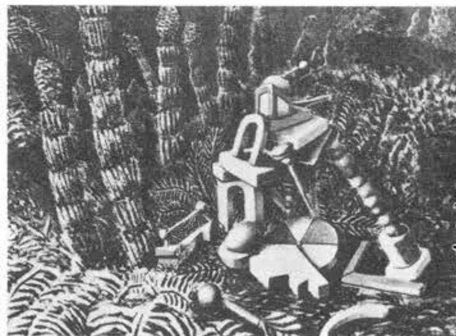


641. Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894—1958) — „Compoziţie, linii negre şi albastre" (1935); ulei pe pînză, cm 26,7 × 81. Livorno, Colecţia Licini.

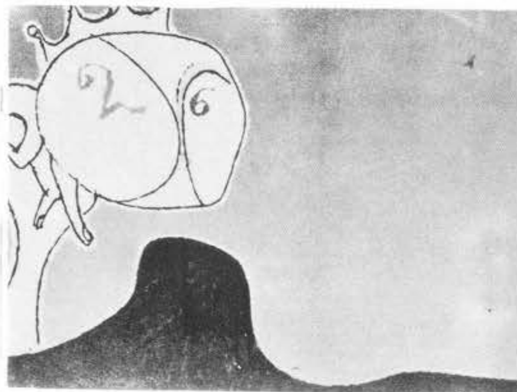




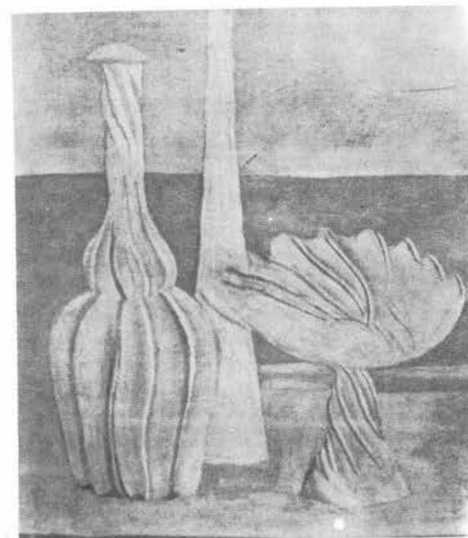
642. Osvaldo Licini — „Angelo Santa Rosa" (1957); ulei pe pînză, cm 56 × 68. Bergamo, Colecţia Lorenzelli.



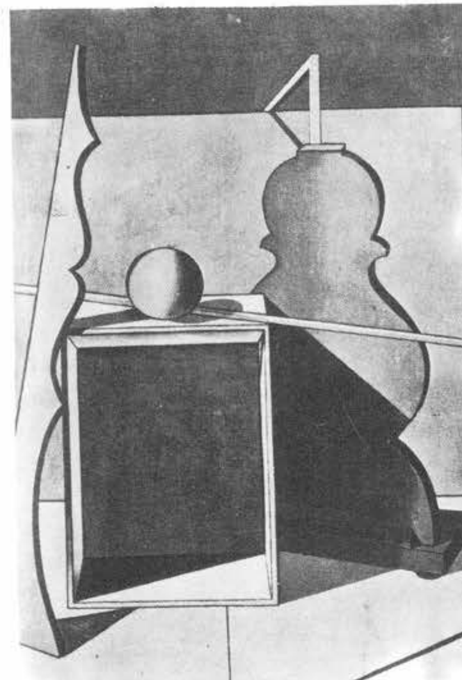
643. Alberto Savinio (Andrea De Chirico) — „În pădure" (1928); ulei pe pînză cm 65 × 81. Torino, Colecţia M. Tazzoli.



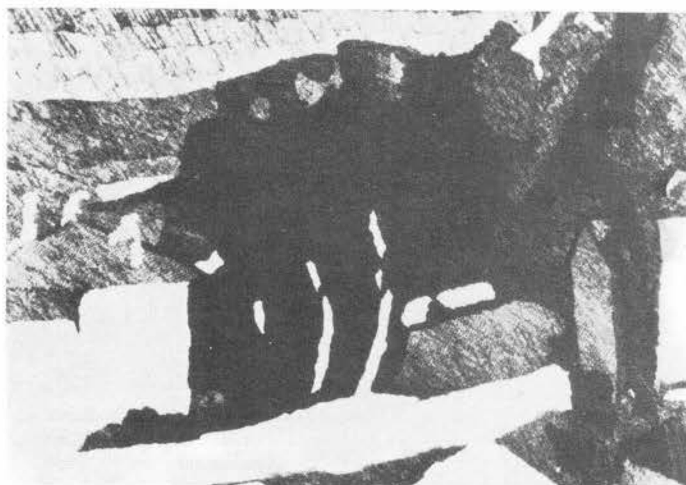
644. Osvaldo Licini — „Amalasunta pe fond verde" (1956); ulei pe pînză, cm 55 × 65. Prato, Colecţia G. Gori.



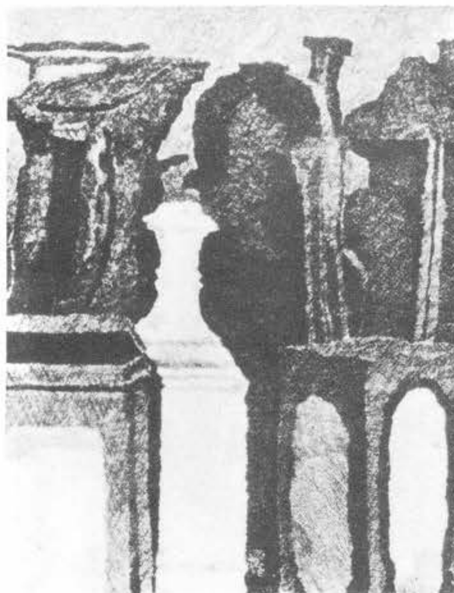
645. Giorgio Morandi (Bologna, 1890—1964) — „Natură statică cu fructieră" (1916); ulei pe pînză, cm 64 × 54. Milano, Colecţia Mattioli.



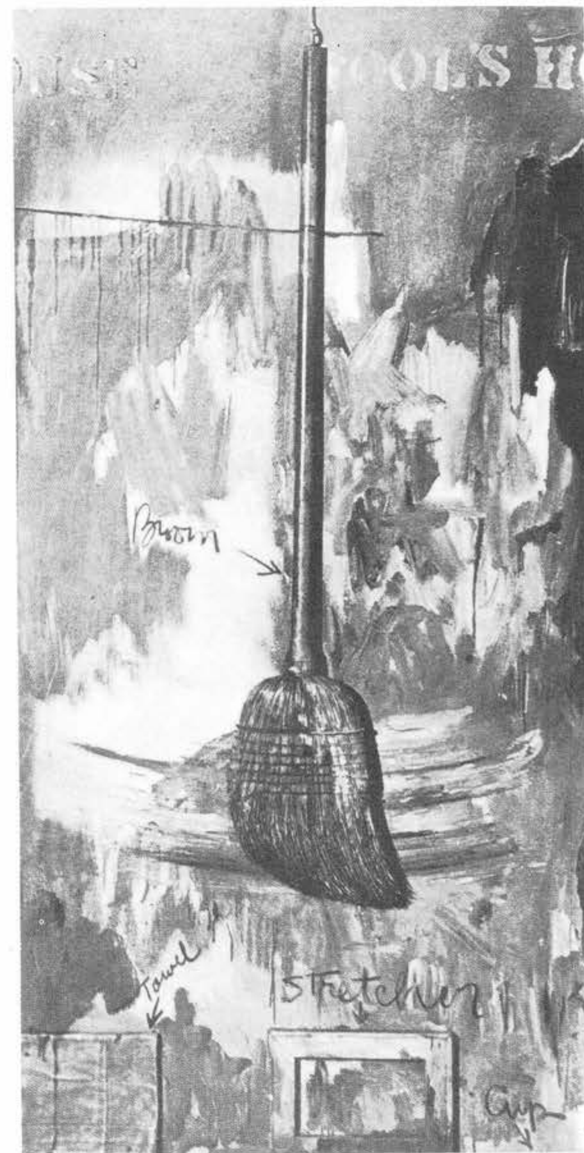
646. Giorgio Morandi — „Natură statică" (1919); ulei pe pînză, cm 56 × 47. Milano, Colecţia Jesi.



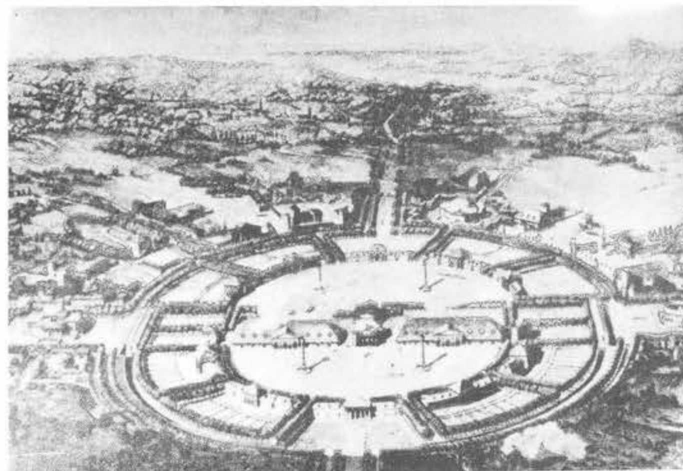
647. Giorgio Morandi — „Peisaj mare“ (1936); acvaforte pe cupru, cm 32,6 × 40,1.



648. Giorgio Morandi — „Natură statică cu trăsături subțiri“ (1933); acvaforte pe cupru, cm. 25,1 × 23,5.

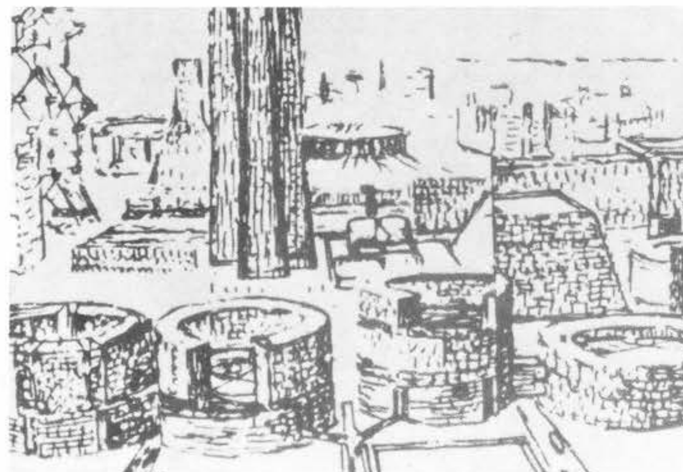


649. Jasper Johns (Allendale, 1930) — „Fool's House“ (1962); pînză și obiect, cm 110 × 70. New York, Colecția Leo Castelli.

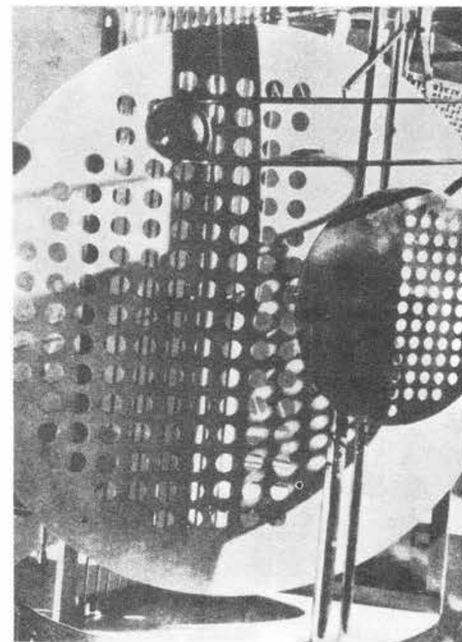


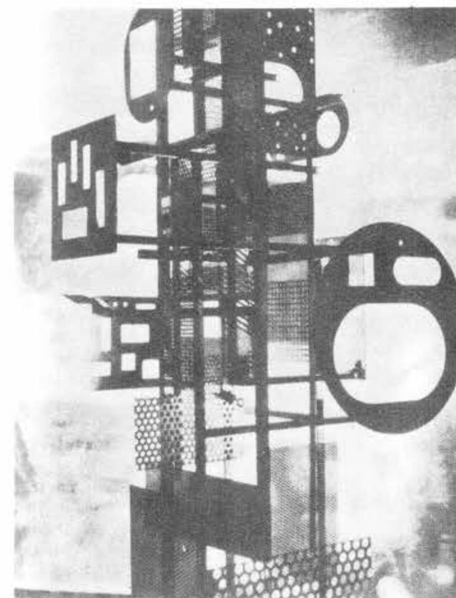
650. Claude-Nicolas Ledoux (Dormans, 1736 — Paris, 1806) — „Vedere perspectivală a orașului Chaux" (1774—1779).

651. Louis Kahn (Osel, 1901)— „Detaliu din planul de restructurare a centrului orașului Philadelphia".



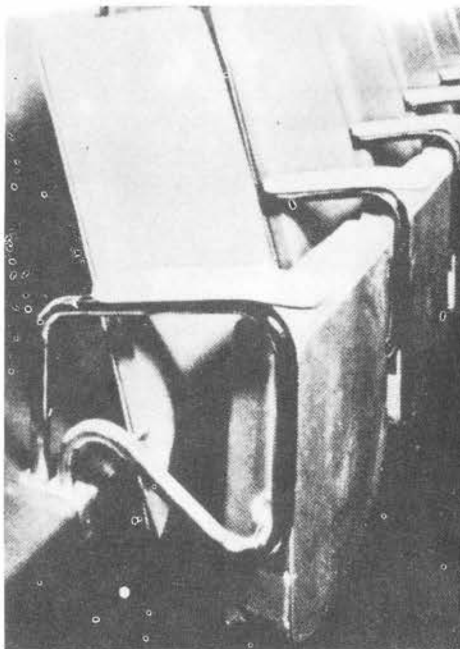
652. Laszlo Moholy-Nagy (Borsod 1895—Chicago, 1946) — „Modulator de lumină și spațiu" (1922—1930); elemente mobile din metal, cm 160×60. Cambridge, Massachussetts, Bush-Reisinger Museum.

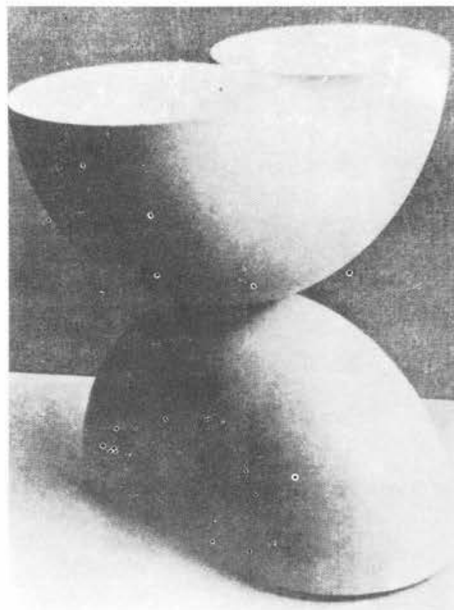




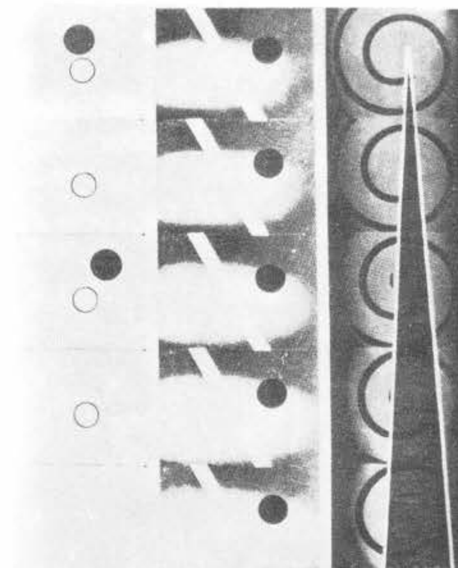
653. Nicolas Schöffer (Kalocsa, Ungaria, 1912) — „Lux 10" (1959); sculptură cibernetică și luminoasă din metal. Paris, propr. autorului.

654. Max Bill (Winterthur, 1908) — „Fotolii de teatru" (1957), pentru producția industrială.

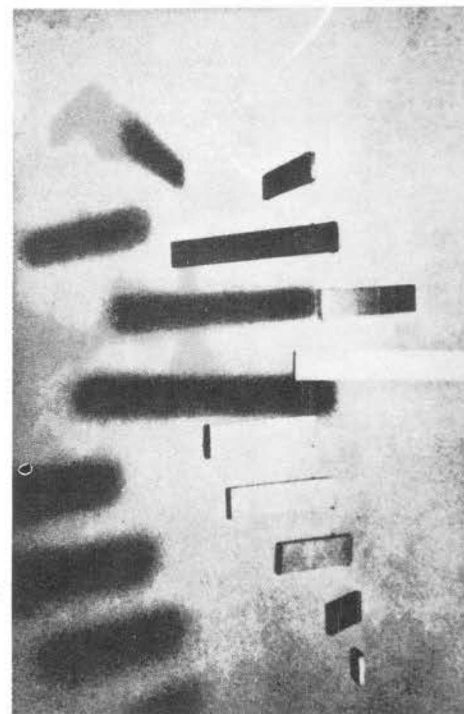




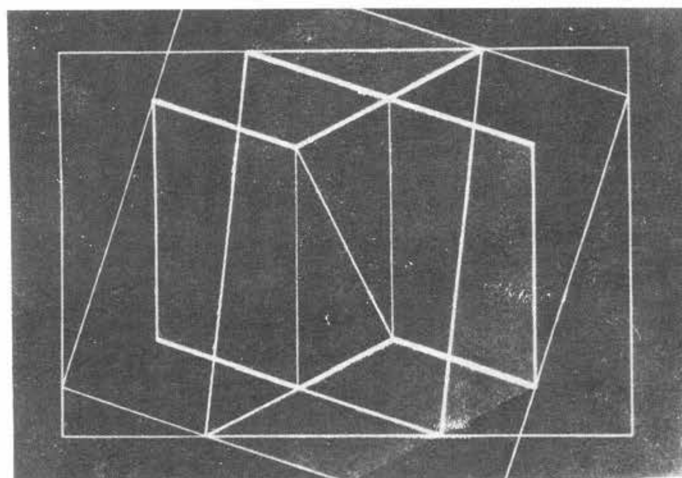
655. Max Bill — „Construcție bazată pe o coroană circulară" (1942—1944); marmură albă, înălțimea cm 40.



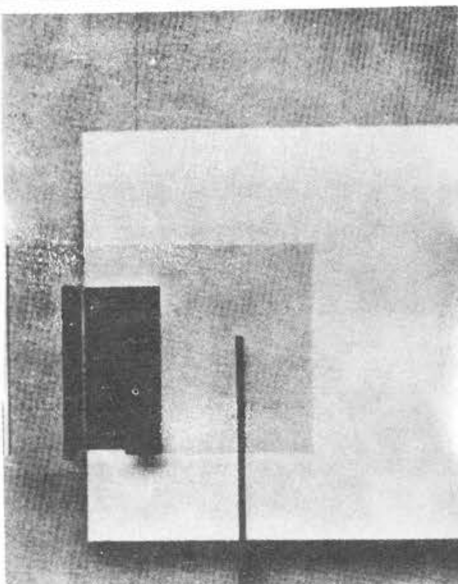
656. Luigi Veronesi (Milano, 1908) — „Fotograme din filmul nr. 6" (1941)



657. Bruno Munari (Milano, 1907) — „Mașină inutilă" (1948); elemente mobile din lemn colorat.



658. Josef Albers (Bottrop, 1888) — „Transformare pe ecranul nr. 7“ (1949) rășini sintetice pe lemn, cm 42×57. Cambridge, Massachussetts, Colecția Walter Gropius.



659. Victor Pasmore (Chelsham, 1908) — „Relief ieșit în afară cu plastică neagră“ (1962 — 1963).





660. Winslow Homer (Boston, 1836 — Scarboro, 1910) — „Curentul golfului“ (1899); ulei pe pînză, cm 73×124. New York, Metropolitan Museum.
661. John Marin (Rutherford, 1870 — Cliffside, 1953) — „Apus“ (1914); acuarelă cm 48,6×41,3. New York, Whitney Museum of American Art.

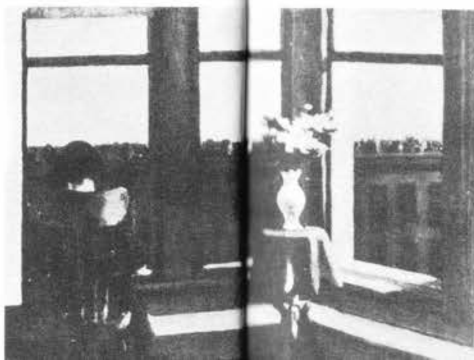


662. Edward Hopper (Nyack, 1882—1967) — „Dimineață de duminică" (1930), detaliu; ulei pe pînză, cm 88,5 × 152. New York, Whitney Museum of American Art.



663. Ben Shahn (Kouno, 1898 — New York, 1969) — „Pătimirea lui Sacco și Vanzetti" (1931 — 1932); tempera pe pînză, m. 1,20 × 2,11. New York, Whitney Museum of American Art.

664. Edward Hopper — „Cameră în Brooklyn" (1932), detaliu; ulei pe pînză, cm 72,5 × 85. Boston, Museum of Fine Arts, Hayden Collection.





665. Stuart Davis (Philadelphia, 1894) — „Owh! In San Pao" (1951); ulei pe pînză, m. 1,32 × 1,04. New York, Whitney Museum of American Art.

666. Arshile Gorky (Tiflis, 1904 — Sherman, 1948) — „Logodna" (1947); ulei pe pînză, cm 127 × 96. New York, Whitney Museum of American Art.





667. Willem De Kooning (Rotterdam, 1904) — „Femeie şezînd" (cca. 1940); ulei şi gips pe carton, cm 137×91,5. Philadelphia, Albert M. Greenfieled Collection.



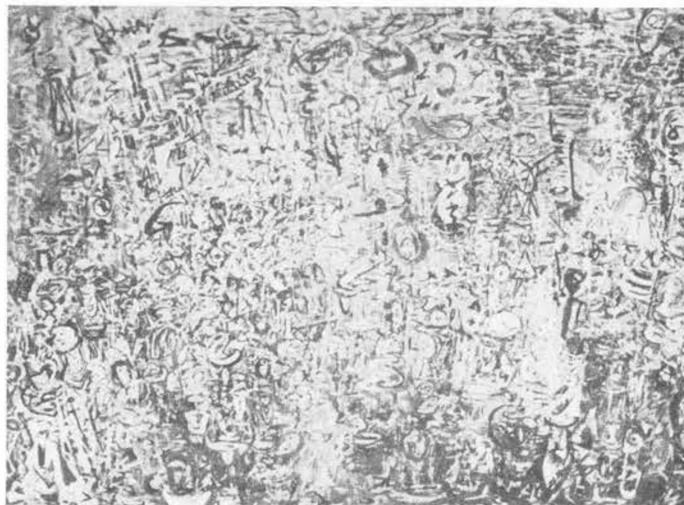
668. Willem De Kooning — „Femeie I" (1950–1952); ulei pe pînză,m. 1,93×1,47. New York, Museum of Modern Art.

669. Willem De Kooning — „Lumină în august" (cca. 1946); ulei, smalţ, hîrtie pe pînză, m 1,57×1,04. Scottsdale, Elise C. Dixon Collection.





670. Willem De Kooning — „Suburbie la Havana" (1950); ulei pe carton, m 2,03×1,78. Uccle, Bruxelles, Colecţia Philippe Dotremont.



671. Mark Tobey (Centerville, 1890) — „Tranziţie pacifică" (1943); guaşă pe hîrtie, cm 78,1 × 58,1. Saint Louis, City Art Museum Donaţia Joseph Pulitzer Jr.



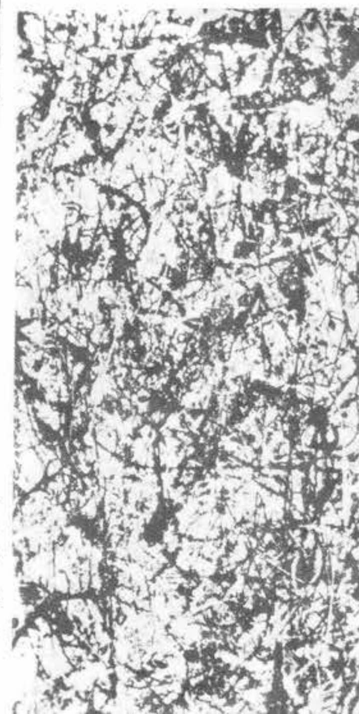
672. Franz Kline (Wilkes-Barre, 1910 — New York, 1962) — „Fără titlu" (1960); ulei pe pînză, cm 150 × 80. Varese, Colecţia Panza di Biumo.

673. Mark Rothko (Dvinsk, 1903 — New York, 1970) — „Pictura nr. 26" (1947); ulei pe pînză, New York, Betty Parsons Collection.





674. Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912—1956) — „Ochi în căldură" (1946); ulei pe pînză, m 1,37 × 1,10. Veneţia, Colecţia Peggy Guggenheim.



675. Jackson Pollock — „Catedrală" (1947); duco şi pictură cu aluminiu pe pînză, cm 182 × 90. Dallas, Museum of Fine Arts.



676. Robert Sebastian Matta (Santiago de Chile, 1912) — „Ascultaţi viaţa" (1941), detaliu; ulei pe pînză, cm 94,9 × 74,9. New York, Museum of Modern Art.



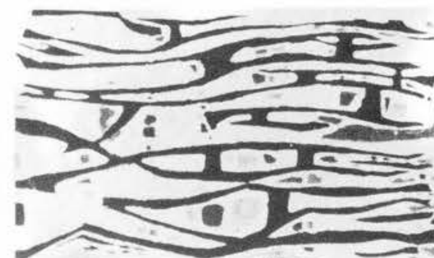
677. Ernst Willem Nay (Berlin, 1902) — „Diamante în roşu" (1957); ulei pe pînză, cm 116 × 89



678. Edouard Pignon (Marles-les-Mines —1905) — „Peisaj" (1957); ulei pe pînză, cm 150 × 91. Paris, Galerie de France.

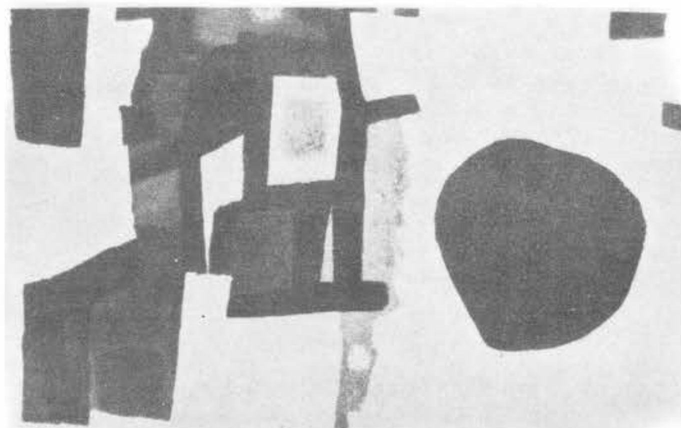


679. Jean Bazaine (Paris, 1904) — „Maree joasă" (1955); ulei pe pînză, m. 1,30 × 1,95. Paris, Galerie Maeght.



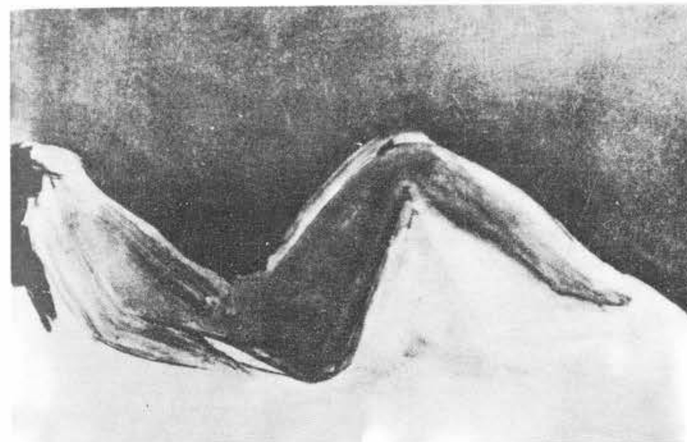
680. Alfred Manessier (Saint-Ouen, 1911) — „Cîntec gregorian" (1955) ulei pe pînză, cm 54 × 81. Köln, Anne Abels Galerie.

681. Fritz Winter (Altenbögge, 1905) — „Compoziţie" (1956); ulei pe pînză, m 1,35×1,45. Wuppertal, Colecţia Klaus Gerhard.

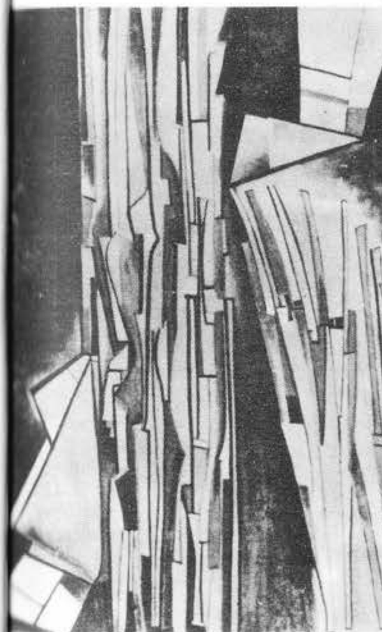


682. Theodor Werner (Tübingen, 1866)— „În mişcare" (1957); ulei pe pînză şi tempera pe carton, cm 50×73.

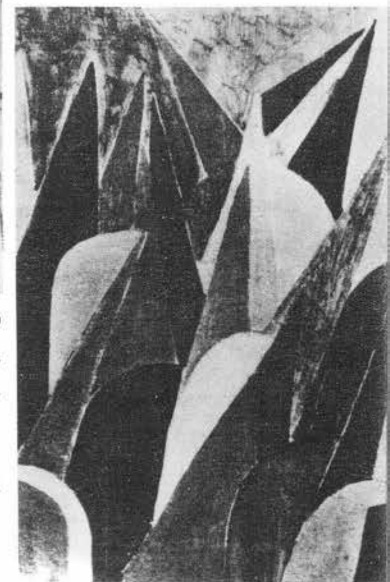




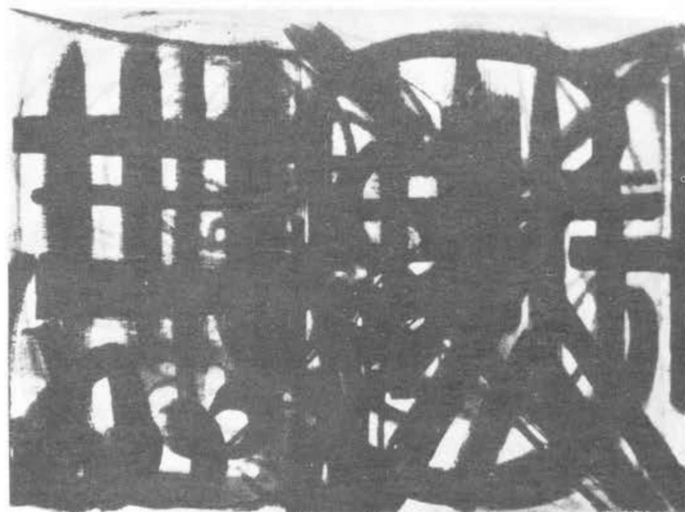
683. Nicolas De Staël (Petersburg, 1914 — Antibes, 1955) — „Nud culcat" (1955) ulei pe pînză, cm 114×162. Paris, Colecţia de Staël.



684. Piero Dorazio (Roma, 1927) — „Mai ales încîntare" (1950); ulei pe pînză, propr. autorului.



685. Achille Perilli (Roma, 1927) — „Praga 1947" (1947). ulei pe pînză, propr. autorului.

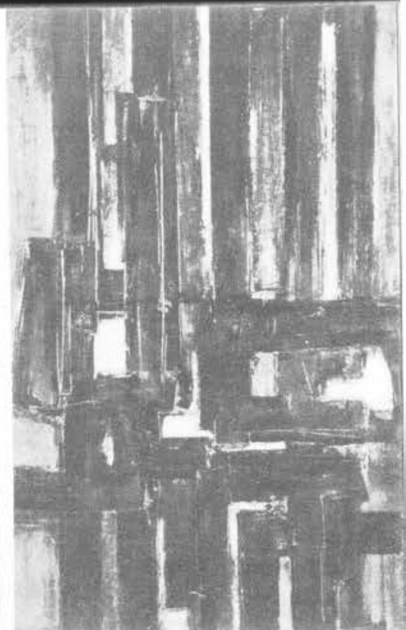


686. Hans Hartung (Leipzig, 1904) — „T-1948-8" (1948); ulei pe pînză, cm 50 × 73. Milano, Galleria Stendhal.



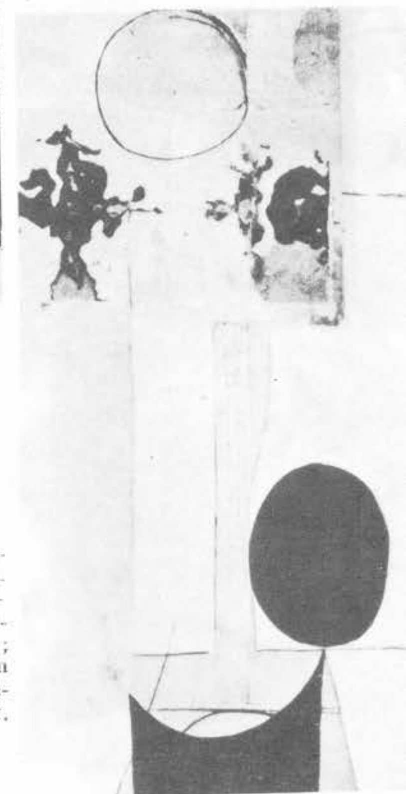
687. Hans Hartung — „T-1954-16" (1954); ulei pe pînză. Paris, Musée National d'Art Moderne.

688. Pierre Soulages (Rodez, 1919) — „Compoziție" (1950) ulei. Paris, Musée National d'Art Moderne.



689. Clyfford Still (Grandin, 1904) — „Nr. 2" (1949); ulei pe pînză. New York, Heller Collection.





690. Robert Motherwell (Aberdeen, Washington, 1915) — „Lebăda lui Mallarmé" (1944); detaliu; colaj și guașă, creion cm 120 × 90. Cleveland, Museum of Art.



691. Corneille (Cornelius Guillaume van Beverloo (Liège, 1922) — „Les rochers blancs" (1954); ulei pe pînză, cm 48×140. Galerie Ariel.

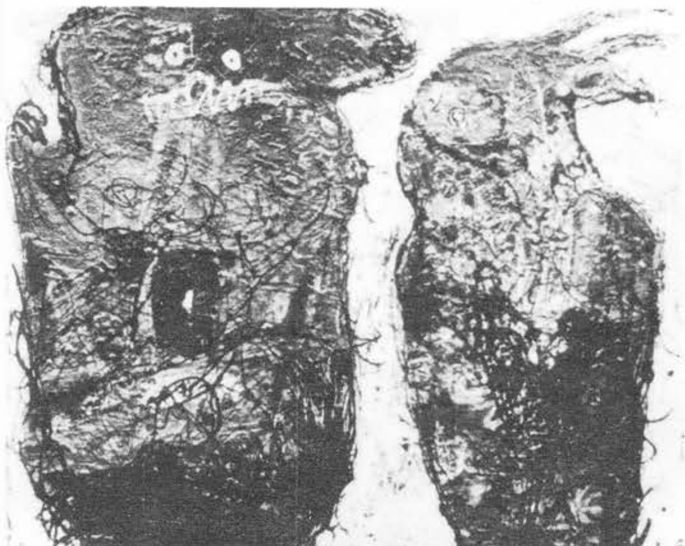


692. Karel Appel (Amsterdam, 1921) — „Singuraticul" (1953); ulei pe pînză, cm 97×130. Paris. Galerie Ariel.



693. Asger Jorn (Veyrun, 1914) — „Personaje" (1954); ulei pe pînză, cm 81×100. Paris, Galerie Ariel.

694. Lucebert (Amsterdam, 1924) — „Mag și vrăjitoare"; ulei pe pînză, m 1,15×1,45. Londra, Malborough Gallery.



695. Alan Davie (Grangemouth, 1920 — „Don't hurry" (1965); ulei pe pînză m. 2×2,80. Milano, Galleria Marconi.



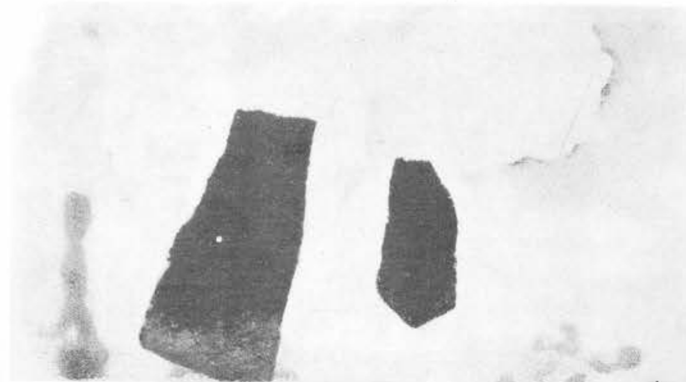


696. Carl-Henning Pedersen (Copenhaga, 1913) — „Albroz" (1949); ulei pe pînză, cm 48×60. Paris, Galerie Ariel.

697. Pierre Alechinsky (Bruxelles, 1907) — „Des nouvelles dispositions" (1962), detaliu; ulei pe pînză, m 2×3.

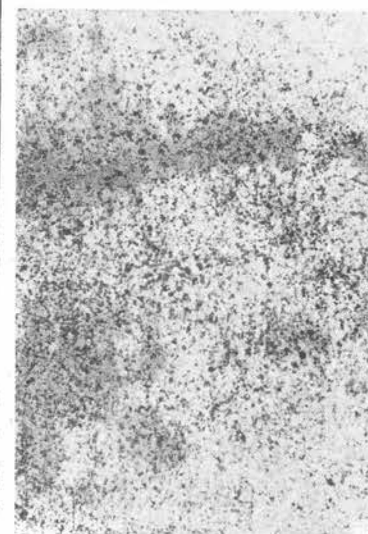


698. Willi Baumeister (Stuttgart, 1889 — 1955) — „Butterfly" (1955), detaliu; ulei, cm 46×54. Roma, Galleria „La Medusa".

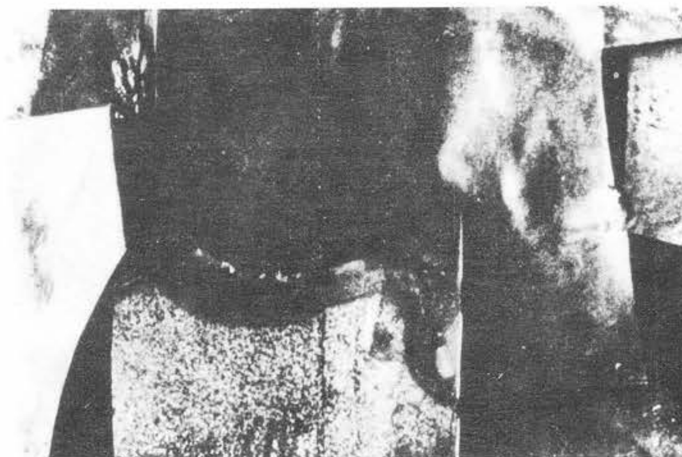




699. Jean Fautrier (Paris, 1898—1964) — „Ostatic", detaliu; ulei pe pînză cm 116×81. Paris, Colecția M. Couturier.



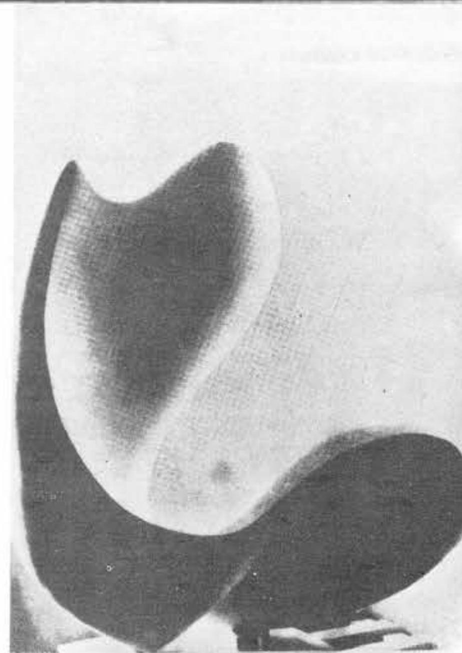
700. Jean Dubuffet (Le Havre, 1901) — „Texturologie XX" (1958); tehnică mixtă pe pînză, cm 100 ×81. Paris, Galerie Claude Bernard.



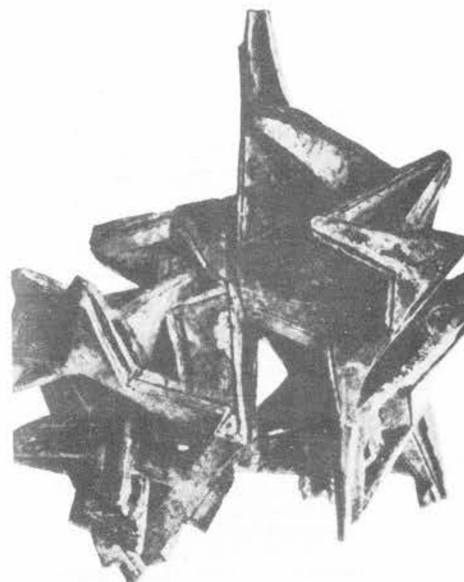
701. Alberto Burri (Città di Castello, 1915)—„Fier" (1957), detaliu. Roma, Colecția Burri.



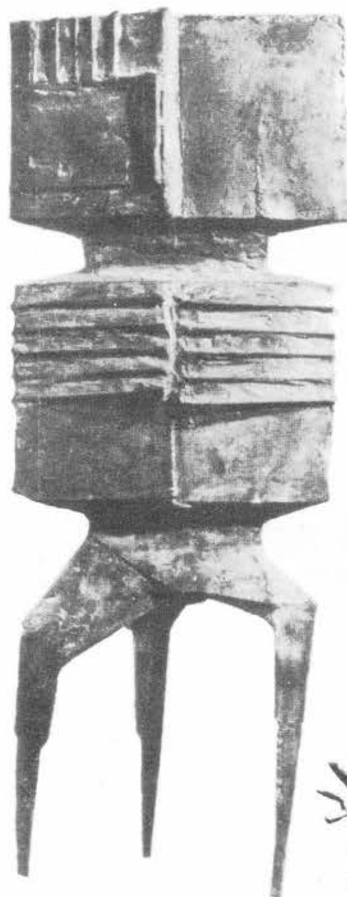
702. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925)—„Fără titlu" (1950—1951) ulei și creion pe pînză, cm 100×60. New York, Victor Ganz Collection.



703. Alberto Viani (Quistello, Veneția, 1906) — „Nud șezind" (1956—1962); marmură, Chicago, Willard Glowitz Collection.



704. Umberto Mastroianni (Fontana Liri, 1910) — „Apariție inaripată" (1957); bronz, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.

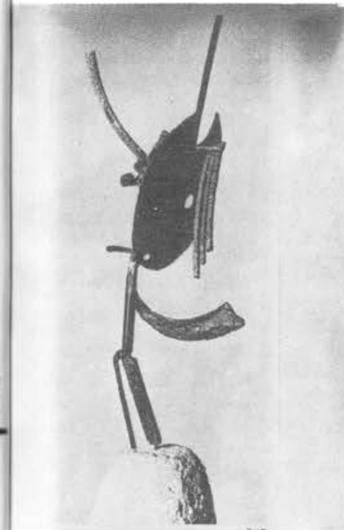


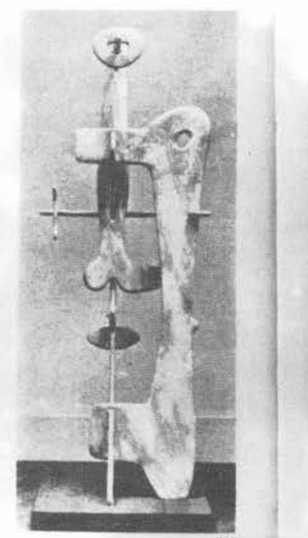
705. Lynn Chadwick (Londra, 1914) — „Watcher XIII" (1962); bronz, înălțimea 1,04. Londra, Malborough Gallery.



706. Kenneth Armitage (Leeds, 1916) — „The Forest" (1963), model; bronz, înălțimea m 1,04. Londra, Malborough Gallery.

707. Julio Gonzales (Barcelona, 1876 — Paris, 1942) — „Dansatoare" (1933) fier, înălțimea cm 80. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





708. Isamu Noguchi (Los Angeles, 1904) — „Kouros" (1944); marmură roz de Georgia, înălțimea m 1,96. New York, Metropolitan Museum.

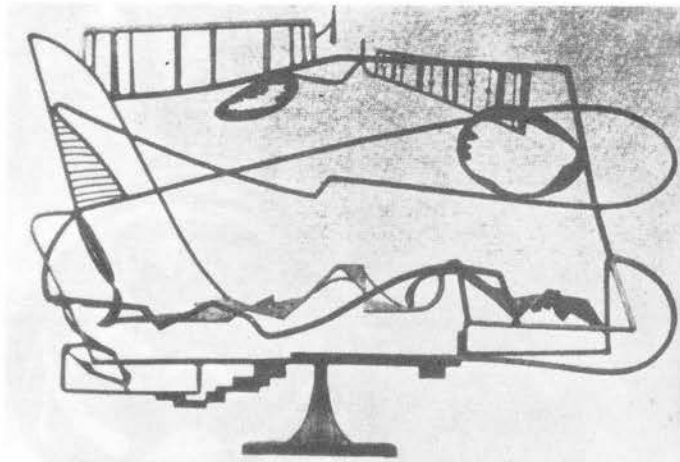


709. Ettore Colla (Parma, 1899 — Roma, 1969) — „Spirală mare" (1962); fier; înălțimea m 18. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

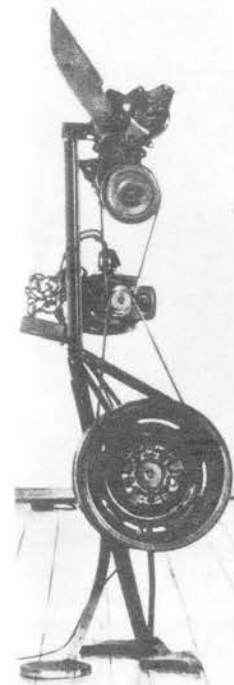
710. Louise Nevelson (Kiev, 1900) — „Dawn's weddings Mirror“ (1955), detaliu; lemn aurit. New York, Rufus Foshee Collection.



711. David Smith (Decatur, 1906—1965) — „Peisaj de pe fluviul Hudson“; oțel, cm 126×187×45. New York, Whitney Museum of American Art.

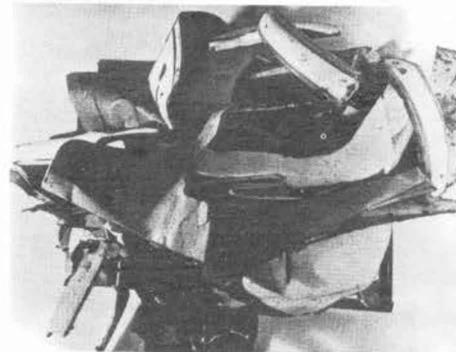


712. Jean Tinguely (Basel, 1925) — „Samurai“ (1963); sculptură mobilă din metal.

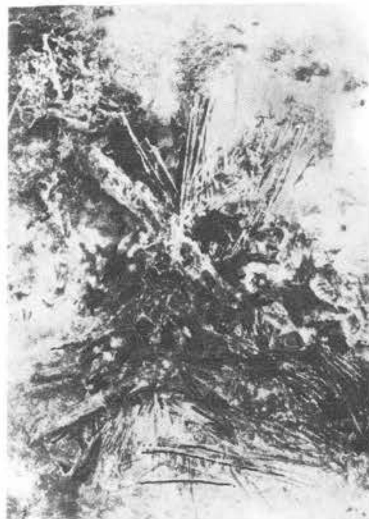




713. César (Baldaccini) (Marsilia, 1921) — „Degetul lui César“ (1965); bronz, m cca. 1,60.



714. John Chamberlain (Rochester, Indiana, 1927) — „Dolores James“ (1962), resturi de metal de caroserie de automobil lăcuite la foc, cm 182,8×221,4×98. New York, Leo Castelli Gallery.



715. Bernard Schultze (Schneidemuhl, 1915) — „Torsyt" (1958); ulei pe pînză cm 100×80.



716. Julius Bissier Freiburg, 1893 — Ancona, 1965) — „Tablou din 8 aprilie 1958" (1958); detaliu.

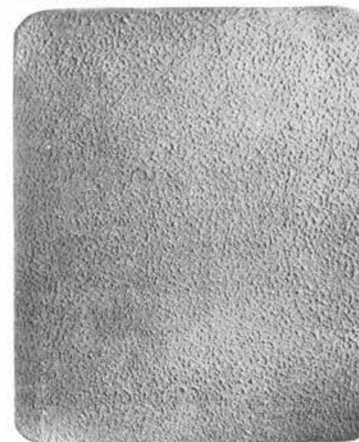


717. Winfred Gaul (Düsseldorf, 1928)— „Negru şi alb" (1957) detaliu, cm 100× ×65.



718. Roger Bissière (Villereal, 1888 — Cazals, 1964) — „La Promenade"; ulei pe pînză. Milano, Colecţia Jesi.

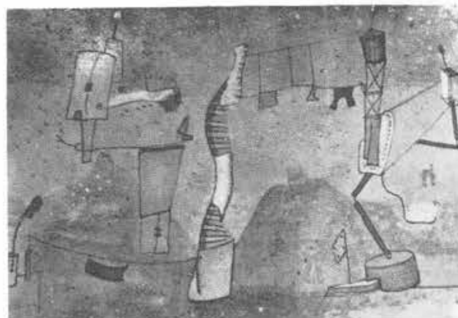
719. Yves Klein (Nisa, 1928 — Paris, 1962) — „IKB 184" (1957); acrilic şi nisip pe pînză. Torino





720. Pol Bury (Haine Saint-Pierre, 1922) — „Punctuation" (1961); obiect din lemn şi nylon pus în mişcare electric, cm 60×45. Torino, Galleria Stein.

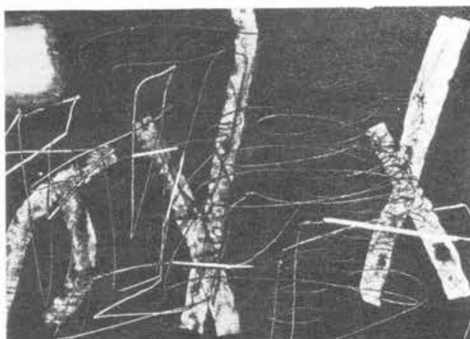
721. Wols (Wolfgang Schulze (Berlin, 1913—Paris, 1951) — „Sub clar de lună" detaliu; guaşă pe hîrtie, cm 15,5 × 24. Roma, Galeria „La Medusa".





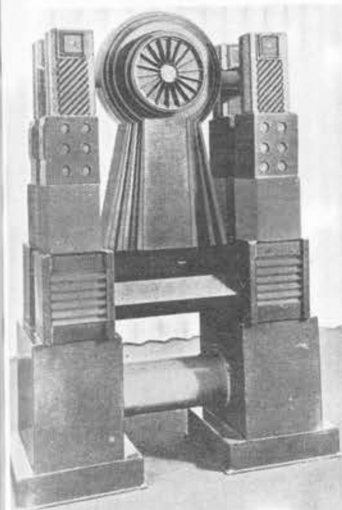
722. Gerhard Hoehme (Greppin, 1920) — „Borkenbild" (1958); ulei şi colaj, cm 50 × 70.

723. Fritz Winter (Altenbögge, 1905) — „Excitat" (1954), detaliu; ulei şi lac pe carton. Torino, Galleria Civica d'-Arte Moderna.



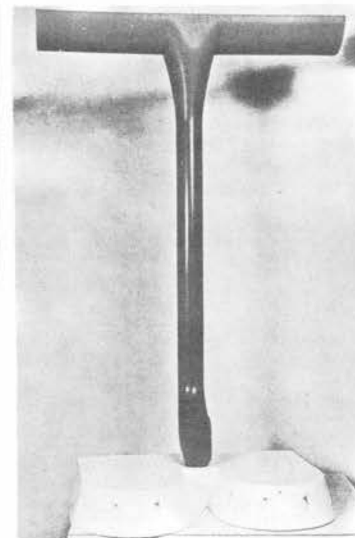
724. Zoltan Kemeny (Banica, 1907 — Zürich, 1965) — „Pacific" (1961); fier şi alamă. Paris, Musée National d'Art Moderne.

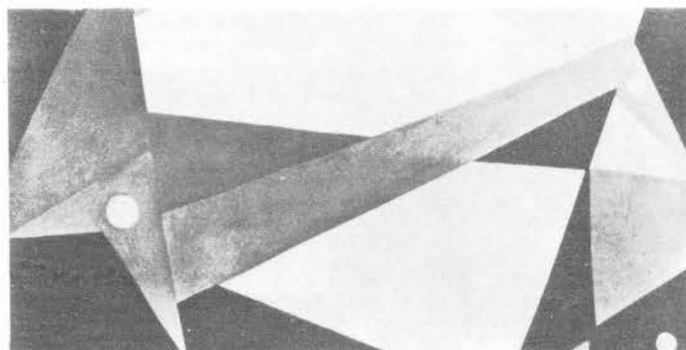




725. Edoardo Paolozzi (Edinburgh, 1924) — „Wittgestein at Casino" (1963); aluminiu pictat, cm 180 × 130 × 47,5. Milano, Colecţia Marconi.

726. Claes Oldenburg (Stockholm, 1929) — „Model Colossal Monument" (1967); lichitex pe lemn. Köln, Wallraf-Richartz Museum.

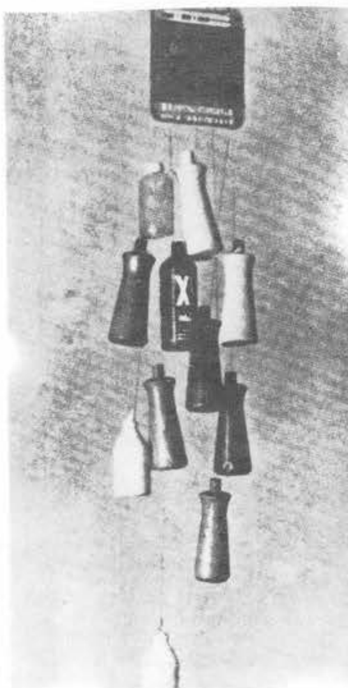




727. Giulio Turcato (Mantova, 1912) — „Compoziţie abstractă" (1947), detaliu; ulei pe pînză.



728. Arman (Nisa, 1928) — „Arteriosclerose" (1961); grămadă de furculiţe şi linguri, detaliu, cm 47,5 × 72,5 × 10. Milano, Galleria Schwarz.



729. Martial Raysse (Nisa, 1936) — „Variation sur 11 bouteilles" (1960); asamblaj, cm 130 × 20. Milano, Galleria Schwarz.

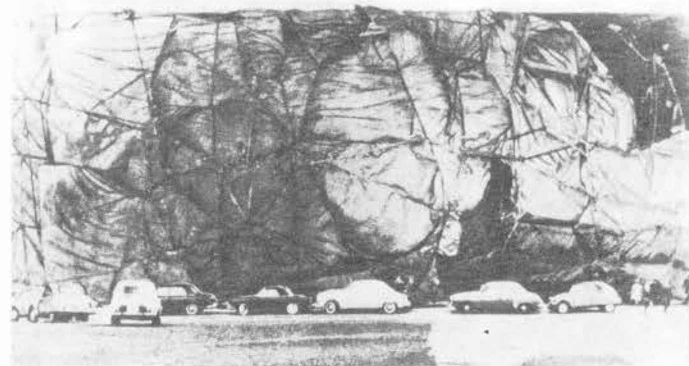
730. Arman — „Accord majeur" (1962): violoncel tăiat, cm 162 × 122 × 15. Milano, Galleria Schwarz.





731. Daniel Spoerri (Galaţi, 1930) — „Tuborg I" (1961); ladă-cursă, cm 35 × 33 × 60. Milano, Galleria Schwarz.

732. Christo (Jawacheff) (Sofia, 1935) — „Edificiu public împachetat" (1960).





733. Mimmo Rotella (Catanzaro, 1918) — „Mitologie" (1962) decolaj pe hîrtie, cm 144×133.



734. Giannini Bertini (Pisa, 1922) — „Polivehicul polimeric" (1964), detaliu, fotografie și pictură, cm 110×105. Milano, Galleria „Blu".

735. Asger Jorn (Vejrum, Danemarca, 1914) — „Choux" (1963); desfigurare; ulei pe pînză.

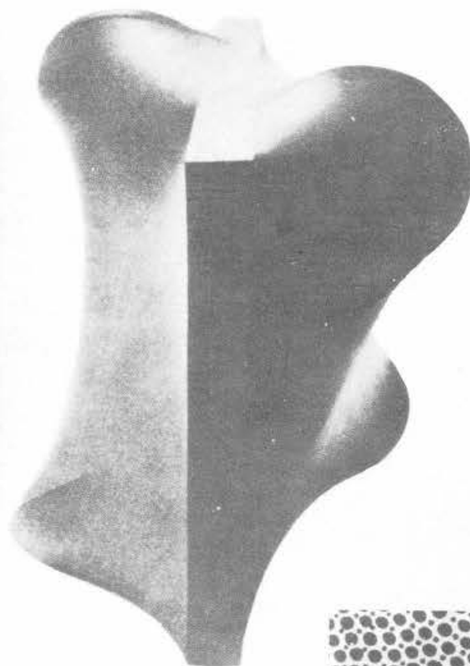




736. Francis Bacon (Dublin, 1910) — „Bărbat cu beretă" (1941–1942), detaliu, ulei pe lemn, cm 94×73,4. Milano.

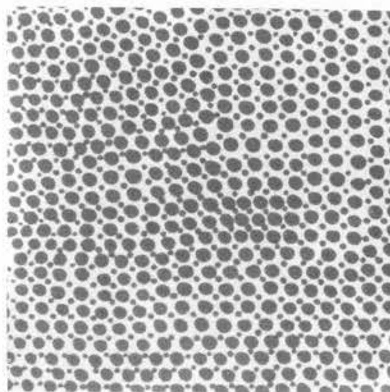
737. Alberto Giacometti (Stampa, 1901–Paris, 1966) — „Cap de bărbat" (1964), detaliu; ulei. Zürich, Kunsthaus, Fundația Giacometti.

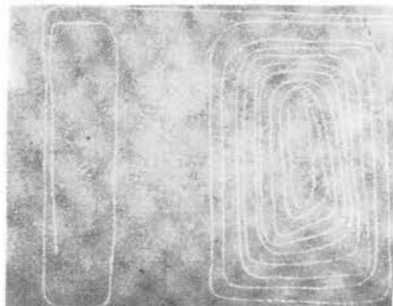




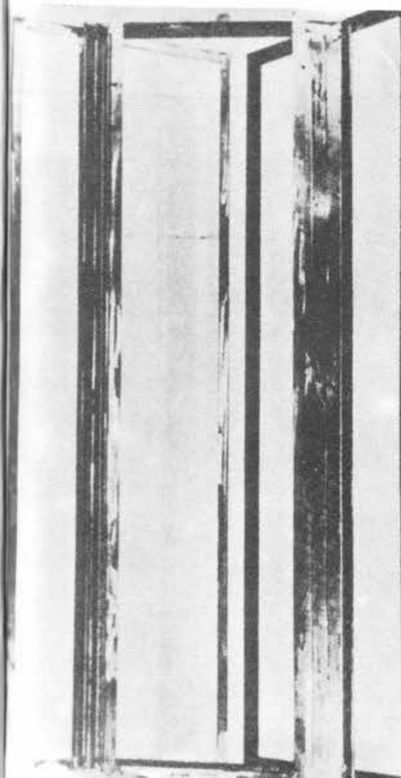
738. Agostino Bonalumi (Vimercate, Milano, 1935) — „Fără titlu" (1967); pînză pe suport de lemn.

739. Gastone Biggi (Roma, 1925) — „Continuu 78" (1962) detaliu. Roma.

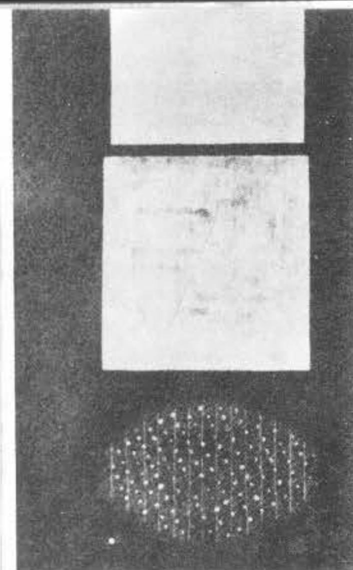




740. Achille Pace (Termoli, 1923) — „Itinerar 109" (1963); tempera și fir alb pe pînză, cm 50×70. Roma, Colecția Pace.

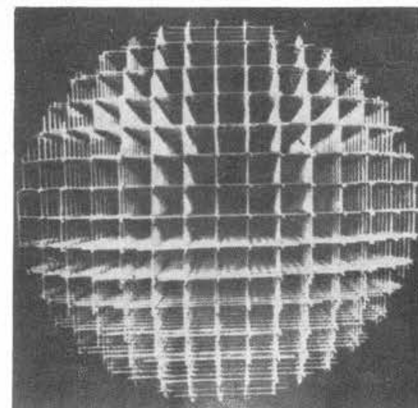


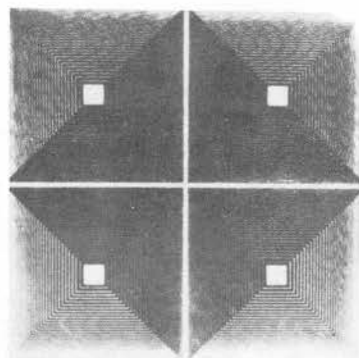
741. Pasquale Santoro (Ferrandina, Matera, 1933) — „Structură" (1964); oțel, înălțimea m 1,60. Roma, Colecția Santoro.



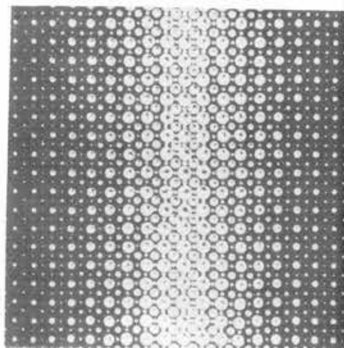
742. Nato Frasca (Roma, 1931) — „Pictură 1962" (1962); acrilic pe pînză, cm 90×60. Roma, Colecția Frasca.

743. François Morellet (Cholet, Franța, 1926) — „Sferă, urzeală" (1967); structură metalică. Paris, Galerie Denise René.

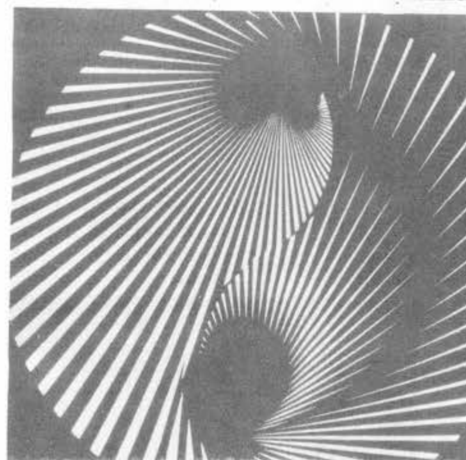




744. Richard Anuskiewicz (Erie, Pennsylvania, 1930) — „Cald" (1968); acrilic pe pînză, m 2,13 ×2,13. New York, Sidney Janis Gallery.



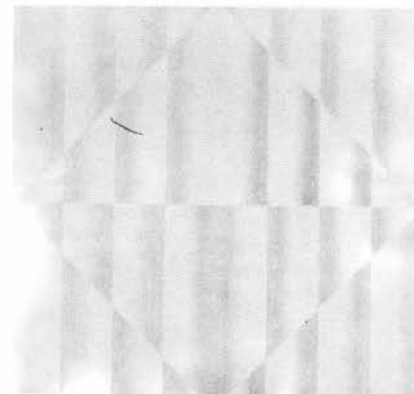
745. Almier Mavignier (Rio de Janeiro, 1925) — „Vibrații pe alb-roz" (1962). Veneția.



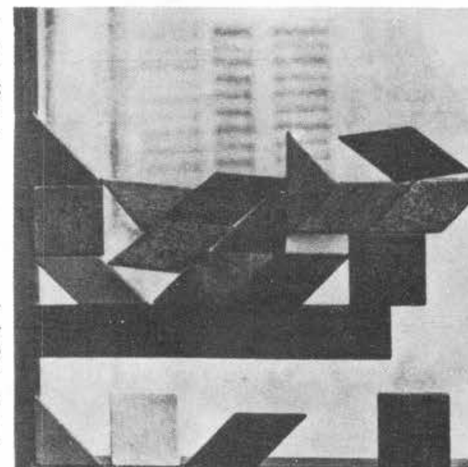
746. Franco Grignani (Pieve Porto Morone, Pavia, 1909)— „Structurare centrifugo-centripetă" (1965); ulei pe pînză, cm 96×96. Milano, Colecția Grignani.



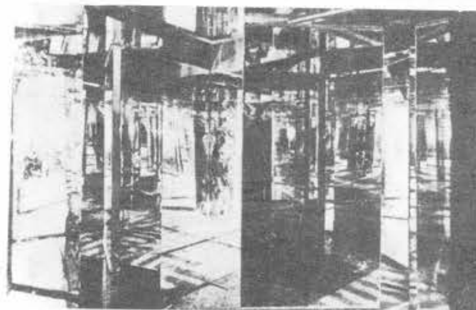
747. Francesco Lo Savio (Roma, 1935 - Marsilia, 1963) — „Articulație de suprafață orizontală" (1960); metal negru opac uniform, cm 200×100×20. Roma, Galleria „La Salita".



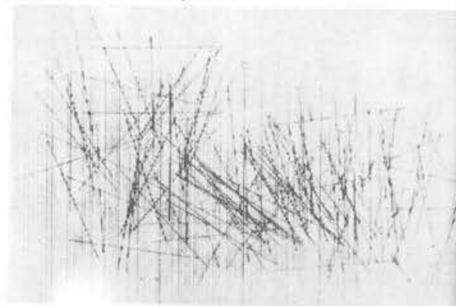
748. Getulio Alviani (Udine, 1939). „Suprafață cu țesătură vibrantă" (1962); aluminiu frezat, cm 70×70. Udine, Colecția Alviani.



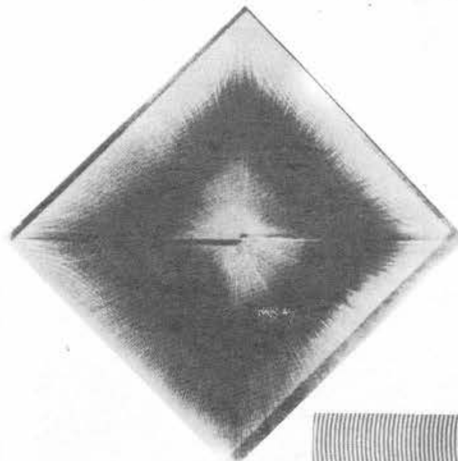
749. Enzo Mari (Milano, 1932) — „Structura nr. 495" (1959) obiect cu compoziție autoconducătoare, cm 25×25×5. Milano, Colecția Mari.



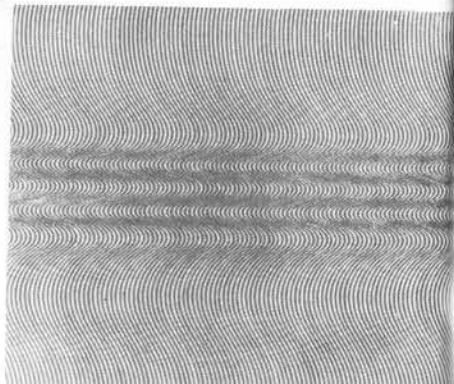
750. Davide Boriani (Milano, 1936) — „Cameră stroboscopică“ (1965—1967); m 3×3×2,50. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



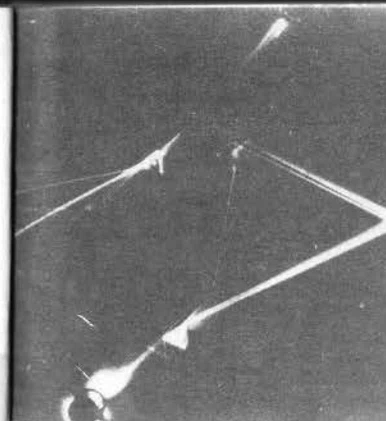
751. Raphael Soto (Ciudad Bolivar, Venezuela, 1923) — „Vibrație (Cutia)“ (1962) fond serigrafiat și baghete metalice, cm 40×60. Paris, Colecția Soto.



752. Toni Costa (Padova, 1935) — „Dinamică vizuală“ (1964); compoziție din polietilenă verde pe fond negru, cm 110×110×10. Padova, Colecția Costa



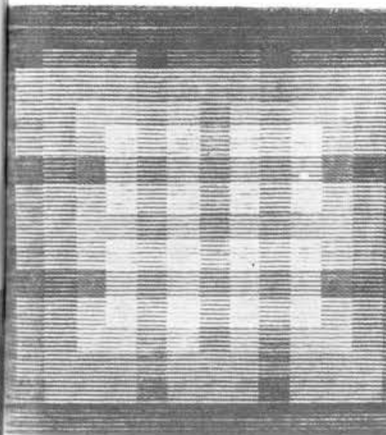
753. Bridget Riley (Londra, 1931) — „Current“ (1964); emulsie pe carton, m 1,48×1,49. New York, Museum of Modern Art.



754. Alberto Biasi (Padova, 1937) — „Cinereticul spectral nr. 1“ (1963); lămpi, prisme, oglinzi, electromotor, suport din lemn lăcuit. cm. 110 ×62×20, imaginea cm 60×60. Padova, Colecția Biasi.

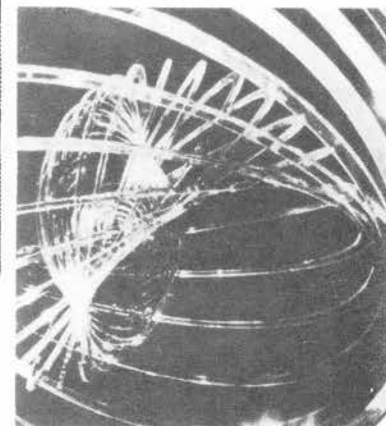
755. Julio Le Parc (Mendoza, 1928) — „Instabilité continuel-lumière“ (1962); lumină în mișcare și metal. Paris, Galerie Denise Renée.

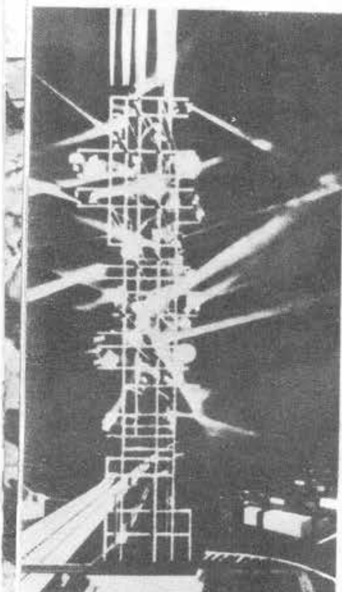




756. Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) — „Fizicromie nr. 01“ (1968), cm 61 × ×61. Paris, Colecția Cruz-Diez.

757. Gregorio Vardanega (Possagno, 1923) — „Dezvoltarea unui cerc la infinit“ (1962); perspex și lumină în mișcare. Paris, Colecția Vardanega.

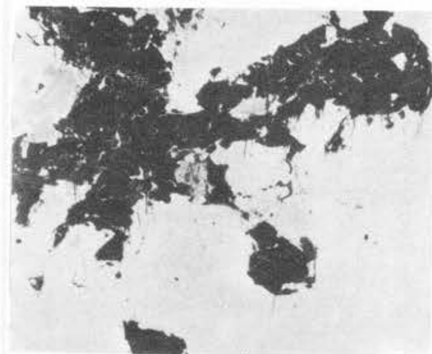




758. Nicolas Schöffer (Kalocsa, Ungaria, 1912) — „Turnul Schöffer pentru Paris“ (1967), proiect în execuție; elemente din metal cu structură cibernetică cu programatoare electronice, înălțimea m 300.

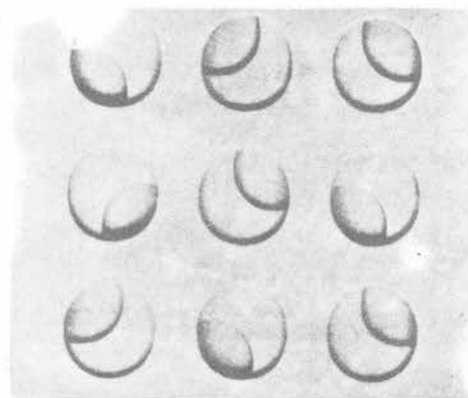


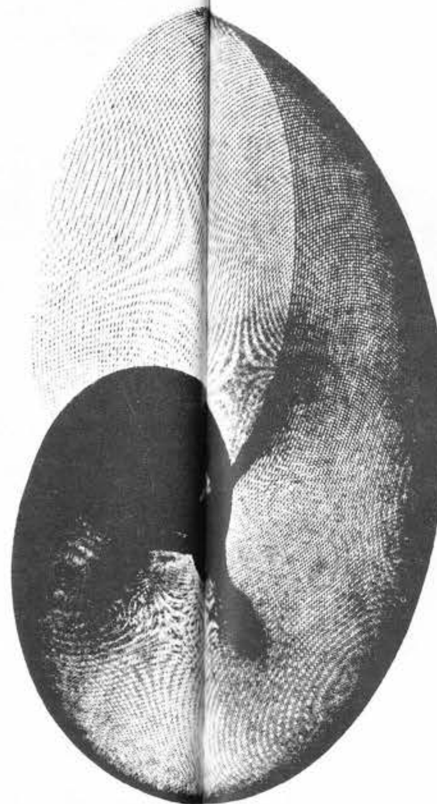
759. Robert Motherwell (Aberdeen, Washington, 1915) — „Elegie pentru Republica Spaniolă“ (1958); ulei pe hîrtie, cm 39,3×45,7. New York, Sidney Janis Gallery.



760. Sam Francis (San Mateo, California, 1923) — „Blue on a point“ (1958); ulei pe pînză, m 1,83×2,32. New York, Harry Doniger Collection.

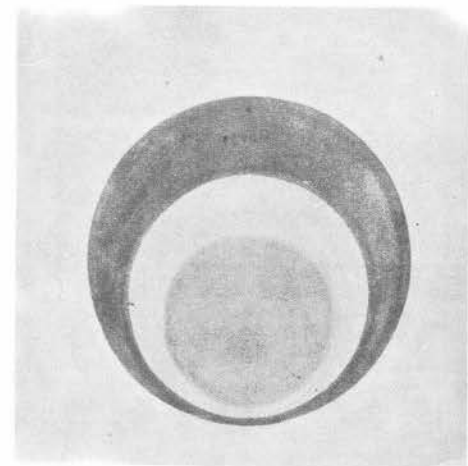
761. Paolo Seheggi (Florența, 1940) — „Intersuprafață“ (1963); planuri suprapuse de pînză, cm 50×50. Milano.

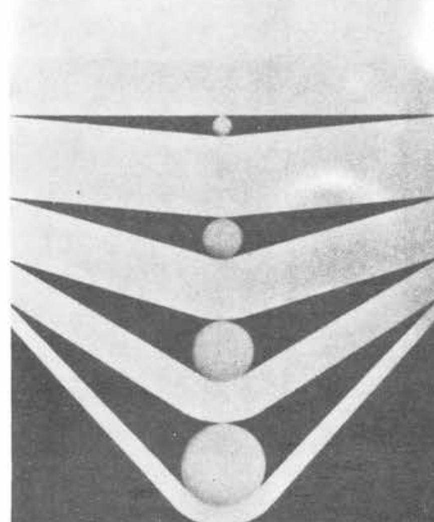




762. Kerry Strand (California) — „The Snail“ (1968); gravură după un desen programat pe calculator electronic cu plotter Anaheim. Prezentat la Londra în cadrul Expoziției „Cibernetic Serendipity“ (1968).

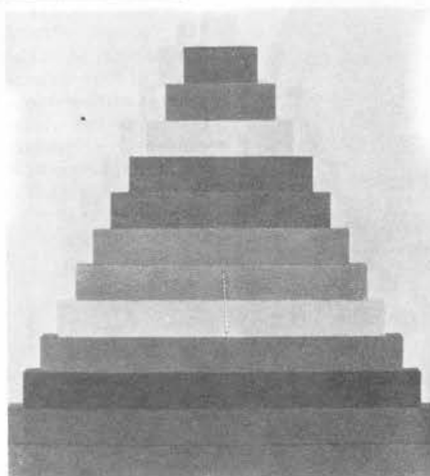
763. Kenneth Noland (Asheville, North Carolina, 1924) — „Capelă“ (1953); ulei pe pînză m 1,14×1,14. Milano, Galleria „La Riete“.



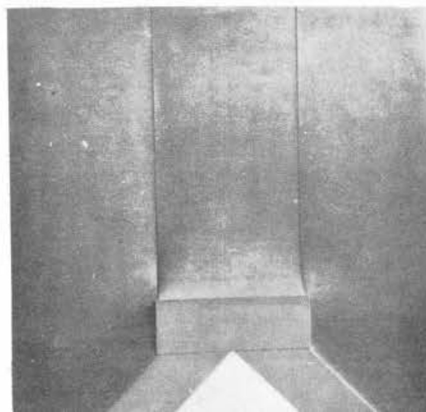


764. Marcello Morandini (Mantova, 1940) — „Ciocnire neelastică" (1965); lemn, cm 120×70. Varese, Colecția Morandini.

765. Joe Tilson (Londra, 1928) — „Zigurat"; acrilic pe pînză. Roma, Galleria Malborough.



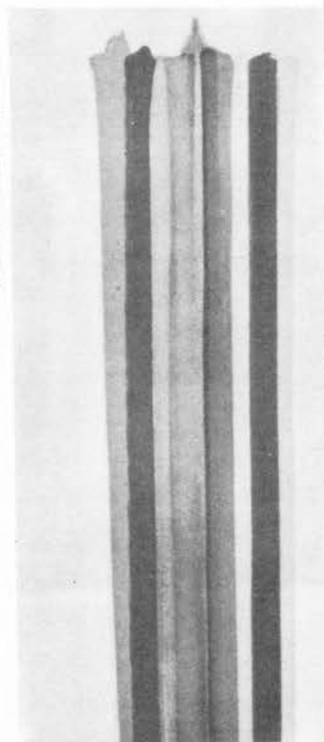
766. Richard Smith (Lechtworth, 1931) — „East Gate" (1968); acrilic pe pînză, margine: m 1,80×1,80. Milano, Galleria „La Riete".



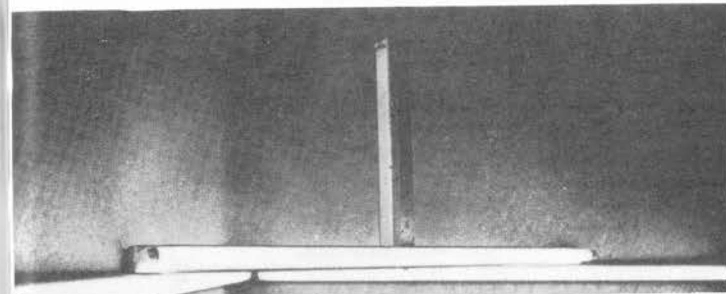


767. Robert Indiana (Newcastle, Indiana, 1928) — „Zero" (1965); ulei pe pînză m 1,51×1,27. Torino, Colecția Stein.

768. Morris Louis (Baltimore, 1912—Washington, 1962) — „Coloană de foc" (1961); pictură plastică pe pînză, m 2,10 × 1,19. New York, Harry N. Abrams Collection.



769. Dan Flavin (New York, 1933) — „Fără titlu" (1966); tuburi de neon. Varese, Colecția Panza di Biumo.

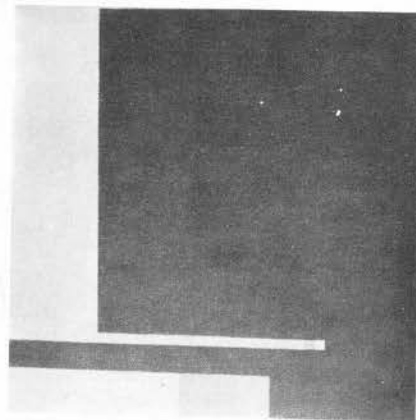


770. Piero Manzoni (Soncino, 1933 — Milano, 1963) — „Vată de sticlă" (1960); vată de sticlă pe pînză, cm 60 × 40. Milano, Galleria „Visualità".



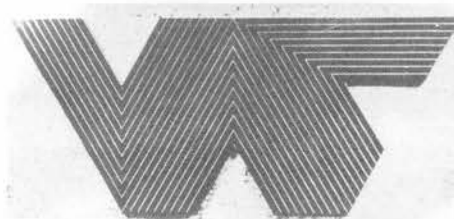


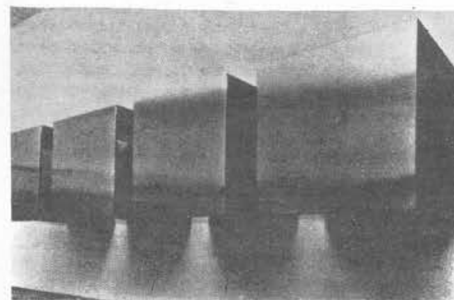
771. Enrico Baj (Milano, 1924) — „General" (1963); colaj pe pînză, m 1,47 × 1,14 Milano, Colecția Marconi.



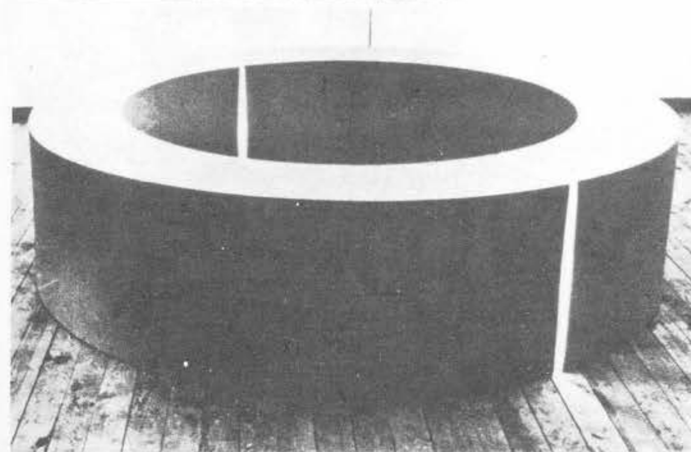
772. Bruno Munari (Milano, 1907) — „Negativ-pozitiv" (1956); ulei pe pînză, cm. 70 × 70. Torino, Galleria Martano.

773. Frank Stella (Malden, Massachussetts, 1936) — „Quathlamba" (1964) praf metalic în emulsie polimerică pe lemn, m 1,92 × 4,07. Colecția Carter Burden.

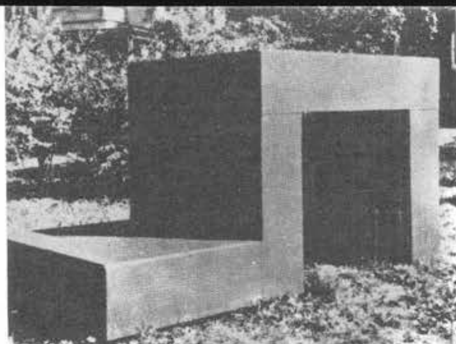




774. Donald Judd (Excelsior Springs, Missouri, 1928) — „Fără titlu" (1965): oțel inoxidabil și plexiglas; 6 bucăți, fiecare cm 86,5 × 86,5 × 86,5.



775. Robert Morris (Kansas City, 1931) — „Fără titlu" (1965) fibre de sticlă cu lumină de neon din interior, cm 61 × 244. New York, Leo Castelli Gallery.



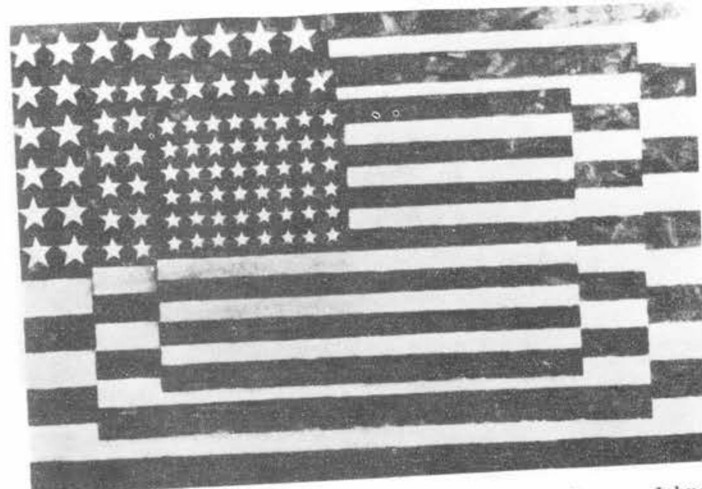
776. Antoni Smith (South Orange, New York, 1912) — „Playground" (1966).

777. Antoni Caro (Londra, 1924) — „Sculptura XXII" (1967); oţel gri, cm 25 × 80 × 68,5. Londra.

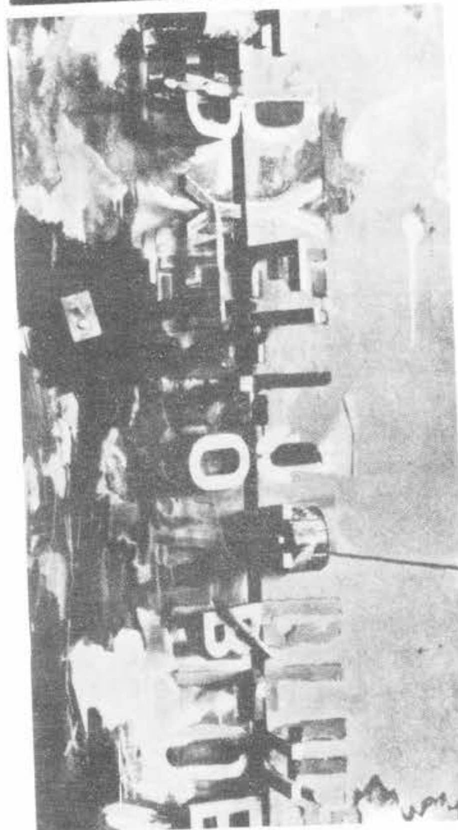


778. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925) — „Pat" (1955); combine-painting, cm 188 × 79. New York, Leo Castelli Gallery.





779. Jasper Johns (Allendale, South Carolina, 1930) — „Trei steaguri"(1958) encaustic pe pînză, cm 78,7 × 116 × 12,7. Meridan, Connecticut, Burton Tremaine Collection.



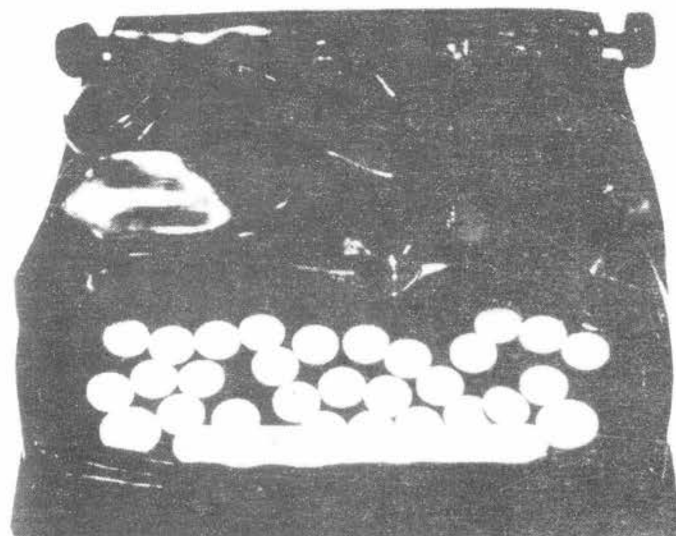
780. Jasper Johns — „Field Painting" (1964); ulei pe pînză cu obiecte, cm 183 × 92. Colecţia Johns.



781. Jim Dine (Cincinnati, 1935) — „Colors" (1961); guașă, cm 34,5 × 25. Milano, Galleria Marconi.

782. Claes Oldenburg — „Masă cu mîncare"; lemn și carton. Varese, Colecția Panza di Biumo.





783. Claes Oldenburg — „Soft Typewriter" (1963); fibre de vinilin, stofă, nylon, cm 23 × 69,5 × 66. Londra, Allan Power Collection.

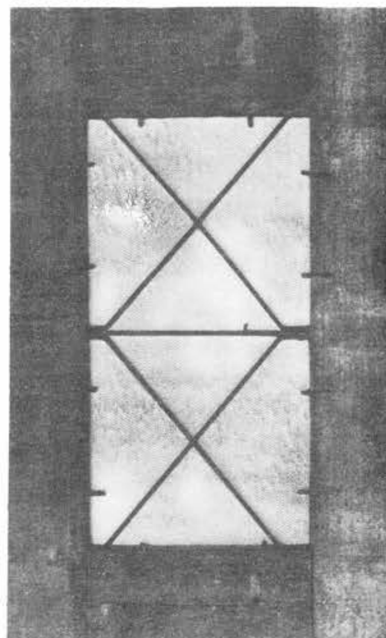
784. Richard Hamilton (Londra, 1922) — „Interior II" (1964); ulei, colaj, celuloză, metal. Milano, Colecția Marconi.



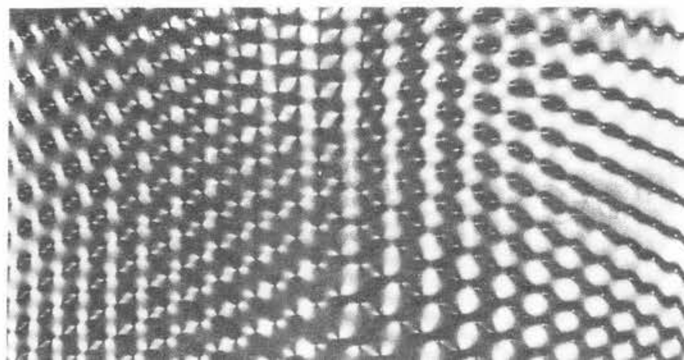


785. Piero Dorazio (Roma, 1927) — „Sous Paroles" (1963) ulei pe pînză, cm 100 × 81. Roma, Galleria Malborough.

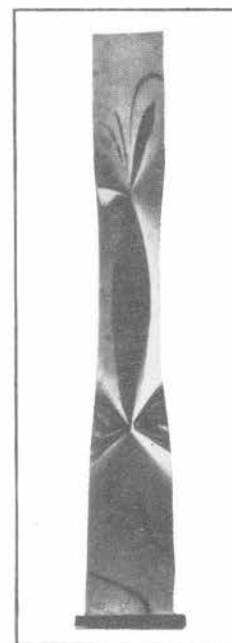
786. Giuseppe Uncini (Fabriano, 1929) — „Beton armat 29" (1961); ciment, m 1,95 × 1,50. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.

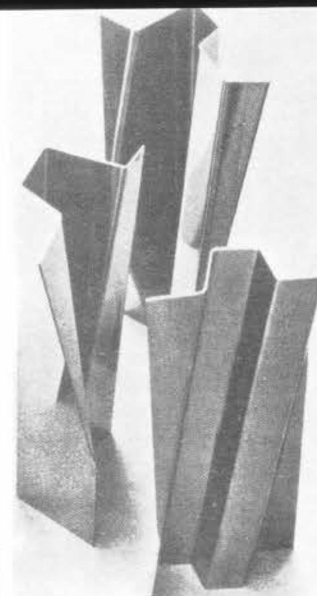


787. Enrico Castellani (Castelmassa, 1930) — „Suprafață de argint" (1968); acrilic pe pînză, m 1,20 × 1,40. Milano, Galleria „La Riete".

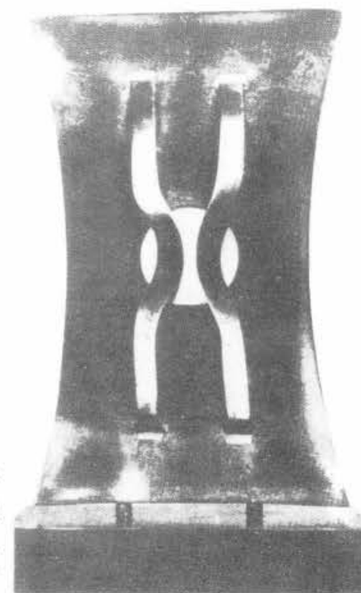


788. Attilio Pierelli (Sasso di Sierra, San Quirico, 1924) — „Monument inox 4" (1966); oțel inoxidabil, cm 240 × 30,5. Roma, Colecția Mastroianni.



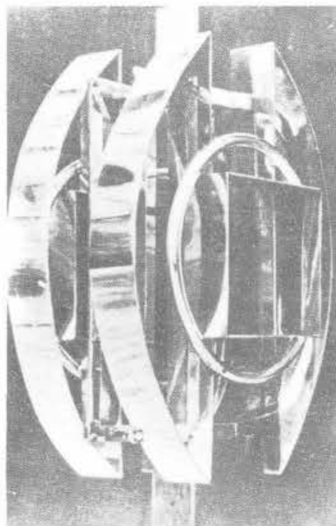


789. Carlo Lorenzetti (Roma, 1934) — „Sculpturi" (1966); metal emailat.



790. Aldo Calo (San Cesario di Lecce, 1910) — „Sculptură" (1967); bronz aurit, înălțimea m. 1,30. Roma, Colecția Calo.

791. Franco Cannilla (Caltagirone, 1911) — „Structură nr. 6" (1964); metal și perspex colorat, diametru cm 60. Roma, Colecția Cannilla.



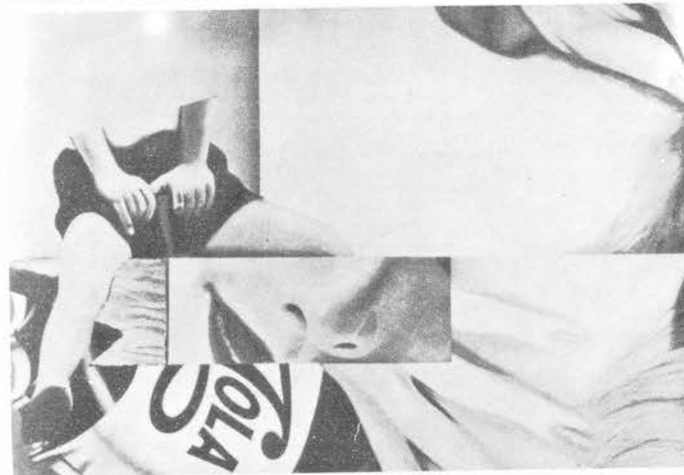
792. Colombo Manuelli (Perugia, 1935) — „Structură" (1965); oțel inoxidabil, cm 45 × 45 × 45. Roma, Galleria „L' Obelisco".

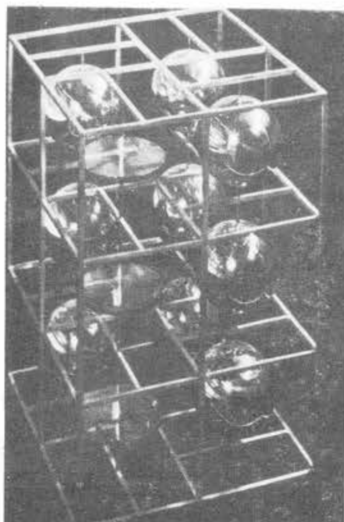


793. George Segal (New York, 1924) — „John Chamberlain la lucru" (1965); calc în ghips de mărime naturală, sculptură din metal emailat din caroserii de autovehicule presate.

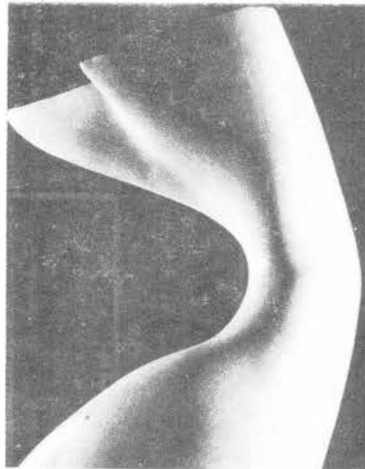


794. James Rosenquist (Nord Dakota, 1923) — „Vestigial Appendage" (1962); ulei pe pînză, cm 183 × 236,2. New York, Green Gallery.



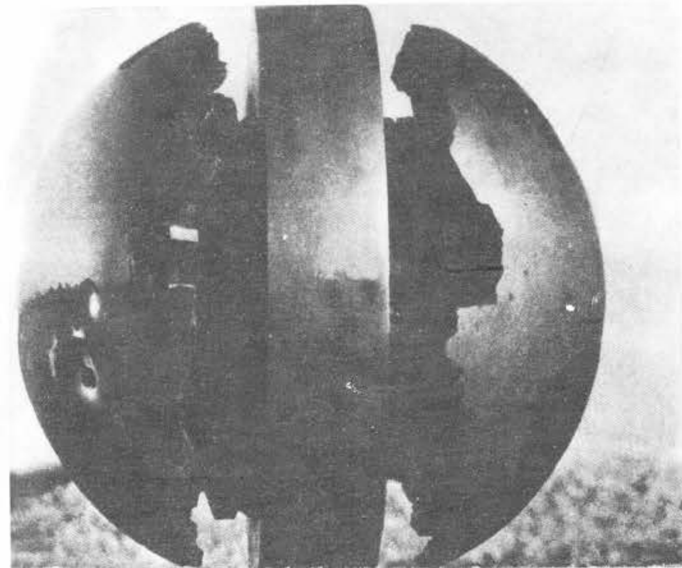


795. Fausto Melotti (Rovereto, 1901) — „Sculptura nr. 21" (1935); metal, înălţimea cm 55. Milano Galleria „La Riete".

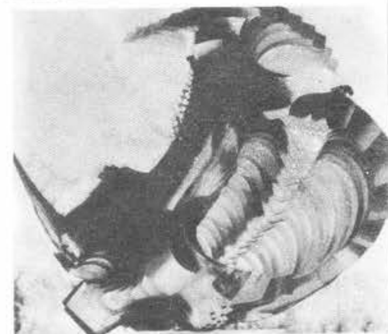


796. Alberto Viani (Quistello, Mantova, 1906) — „Cariatidă (Nud)" (1958); marmură albă, înălţime m cca. 1,50. Roma, Galleria Nationale d'Arte Moderna.

797. Arnaldo Pomodoro (Marciano di Romagna, 1926) — „Rotisor I secţionat" (1966); bronz aurit, diametru cm 80. Boston.



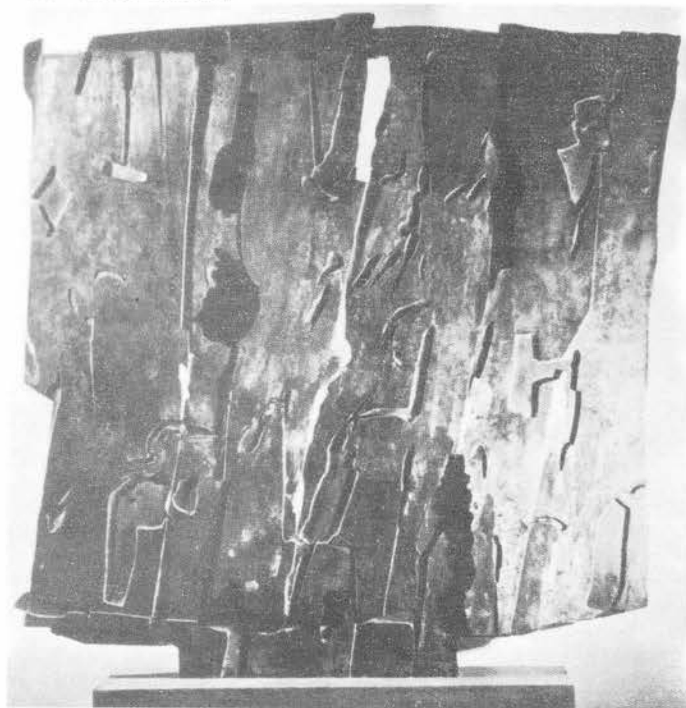
798. Leoncillo (Leonardi) (Spoleto, 1915—1968) — „Trunchi" (1964); cărămidă refractară şi smalţ. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

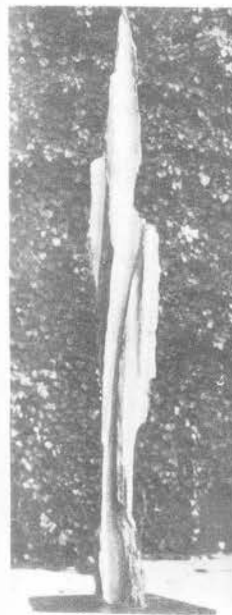


799. Cosimo Carlucci (S. Michele Salentino, 1919) — „Structură-lumină" (1964); aluminiu anodizat, m 1,30×1,40. Roma, Galleria „L'Obelisco".

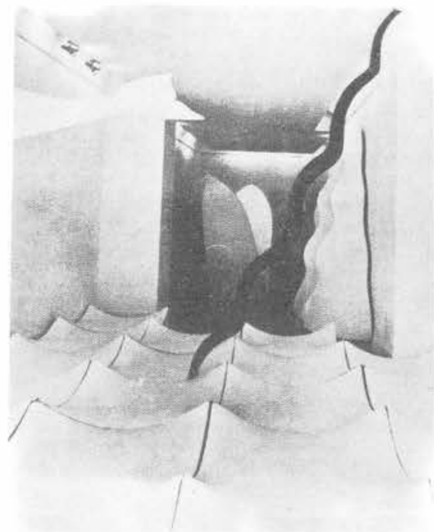


800. Pietro Consagra (Mazara del Vallo, 1920) — „Conversație liberală" (1961); bronz, cm 100×12×100. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Modena.

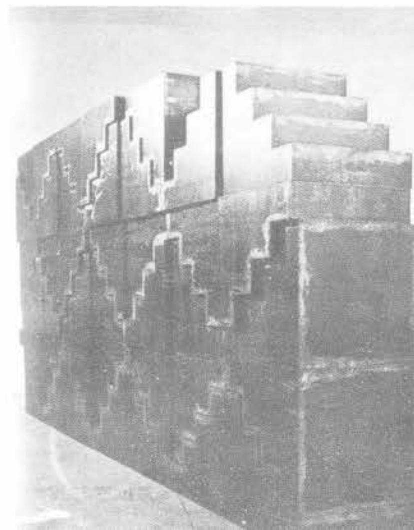




801. Francesco Somaini (Lomazzo, 1926) — „Propunere pentru un monument" (1960); bronz, cm 280×45×30. Lomazzo, Colecția Somaini.



802. Pino Pascali (Polignano a Mare, 1935 — Roma, 1968) — „Marea" (1965); Paris, Galerie Jolas.



803. Nicola Carrino (Taranto, 1932) — „Constructiv 69" (1969); 40 module din fier sudat, cm 50×50×50 fiecare; total m 3,50×1,87×0,50. Colecția Carrino.



804. Allan Kaprow (Atlantic City, 1927) — „Happening the Forest" (1962); realizat la Yam Festival la ferma lui Segal.

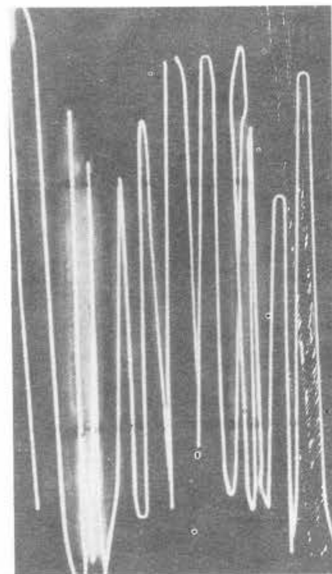


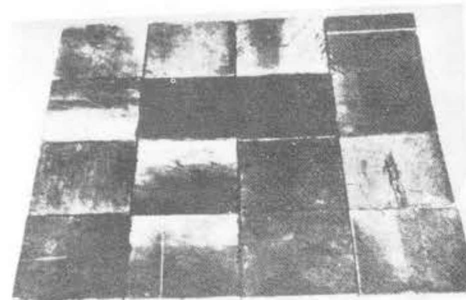
805. Roy Lichtenstein (New York, 1923) — „Drowning girl" (1963); ulei pe pînză, m 1,73×1,73. Seattle, Washington, C. B. Wright Collection.



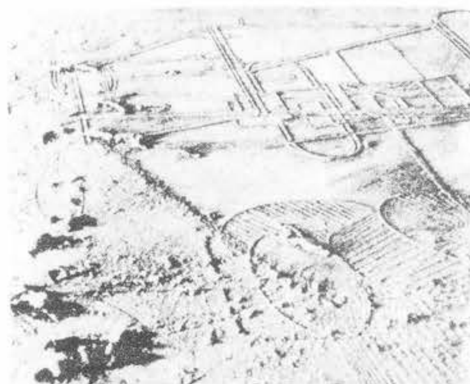
806. Andy Warhol (Philadelphia, 1930) — „Saturday Disaster" (1964); cromolitografie.

807. Bruce Naumann (Fort Wayne, Indiana, 1941) — „Ultima parte a numelui meu repetată de 14 ori vertical" (1967), tub cu neon colorat purpuriu, cm 150×80.





808. Carl Andre (New York, 1940) — „16 bucăți de ardezie" (1967); ardezie, cm 1,5×122×122.



809. Marcel Duchamp — „Elévage de poussière" (1920); praf pe sticlă mare, fotografie de Man Ray.

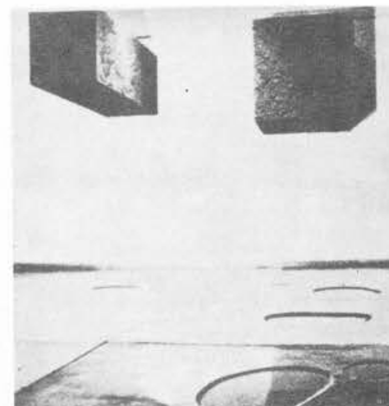
810. Michael Heizer (Berkeley, California, 1944) — „Circumflex" (1968); şanţ, lungimea m 36,5. Masacre Creek, Dry Lake, SUA.

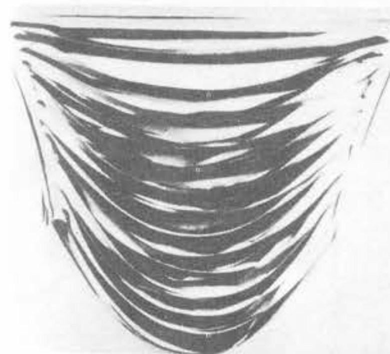




811. Mario Ceroli (Castelfrentano, 1938) — „Venera" (1965); lemn.

812. Pino Pascali— „La zid" (1967); 1 m³ de pămînt, 2 m de pămînt; pe pămînt: 12 m pătraţi de mocirlă.

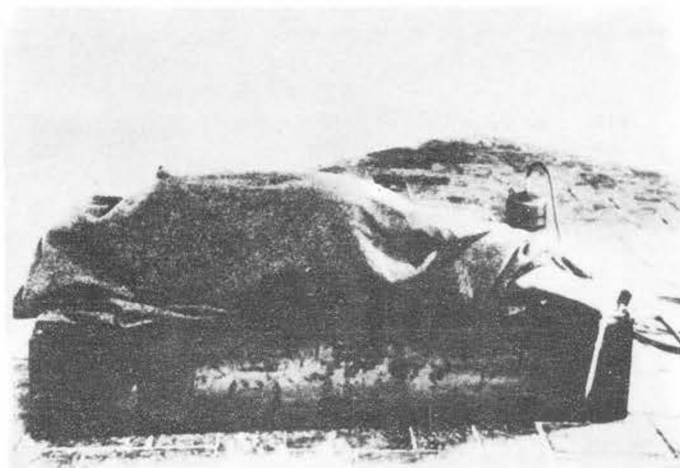




813. Robert Morris — „Fără titlu" (1968) şfetru.

814. Walter De Maria (Albany, California, 1935) — „Intervenţie în deşertul din Nevada" (1967).



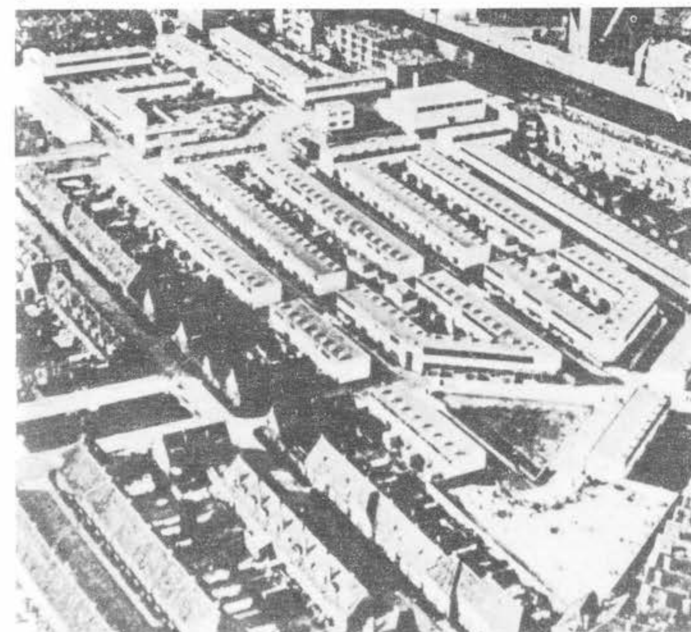


815. Jannis Kounellis (Atena, 1936) — „Intervenţie la Expoziţia «Amore mio» de la Montepulciano, Siena, 1970"; figură umană, autorul, întins pe o bară, legat de piciorul gol un tub cu flacără oxidrică .

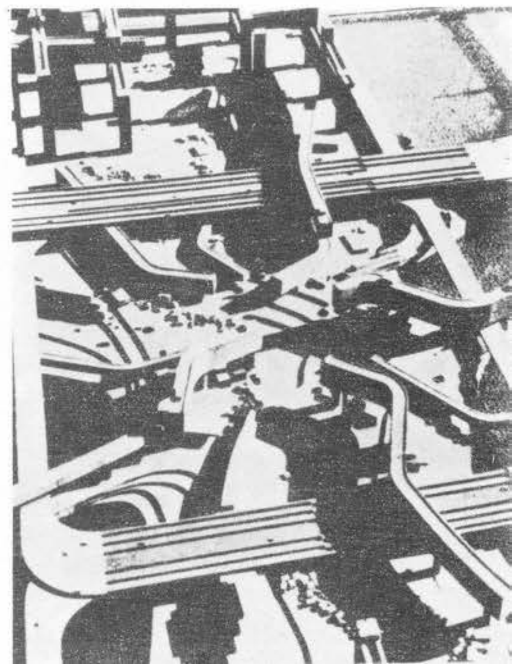


816. Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) — „Self-portrait with Soutzka" (1967); placă metalică lucioasă; fotografie m 2,20×1.

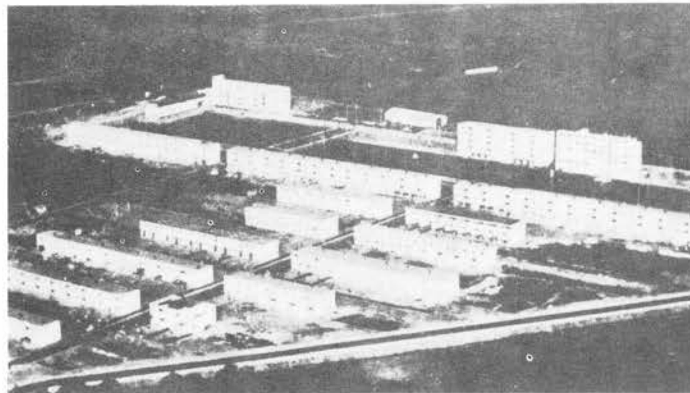
817. Jacobus J. Pieter Oud — Cartierul Kiefboeck din Rotterdam" (1925).



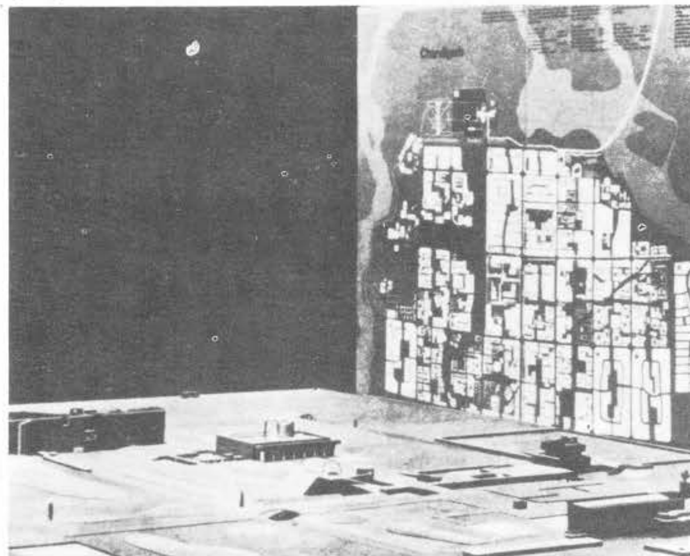
818. Kenzo Tange (Imabari, 1913) — „Plan de extindere a oraşului Tokio" (1962—1963); detaliu.

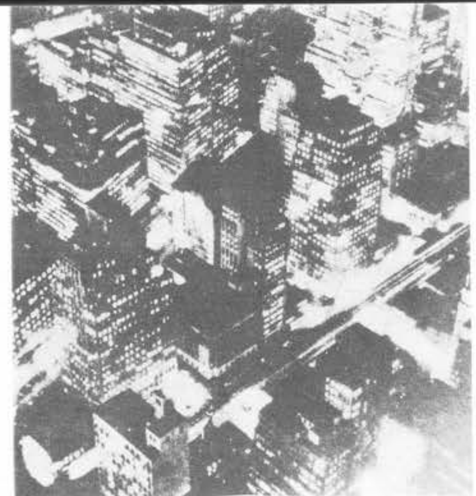


819. Walter Gropius – „Cartierul Dammerstock din Karlsruhe" (1929).

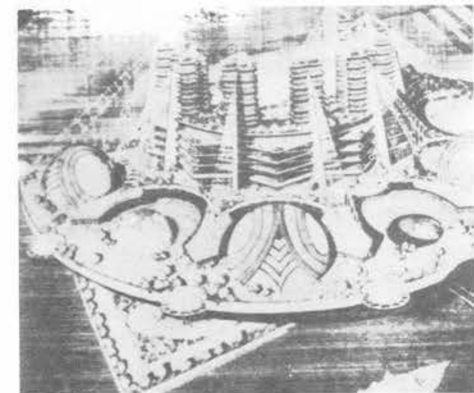


820. Le Corbusier – „Planul oraşului Chandigarh în Pundjab" (1951) şi „Macheta pentru Capitol".

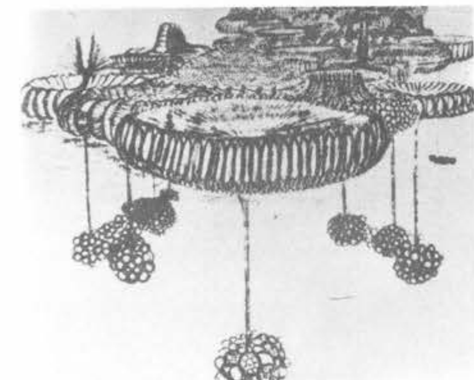




821. Dezvoltarea pe verticală a New Yorkului.

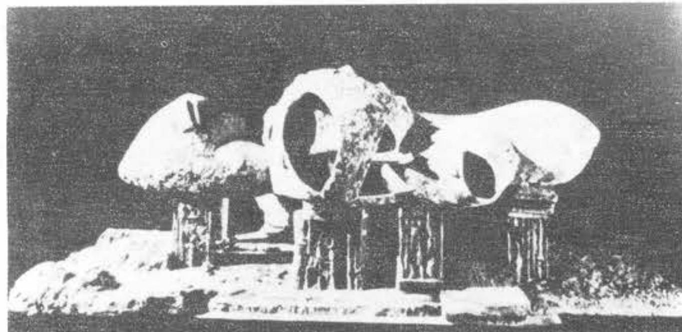


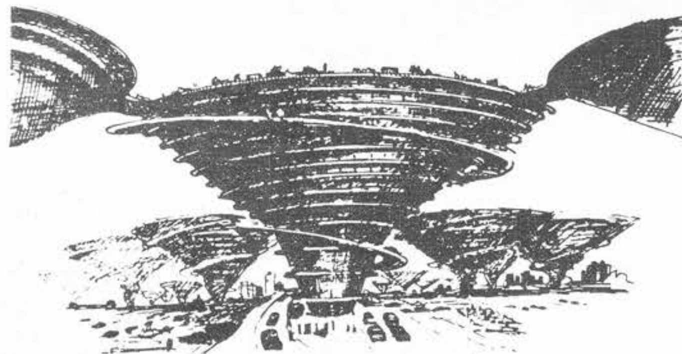
822. Frank Lloyd Wright – „Proiect de complex rezidenţial la Ellis Island".



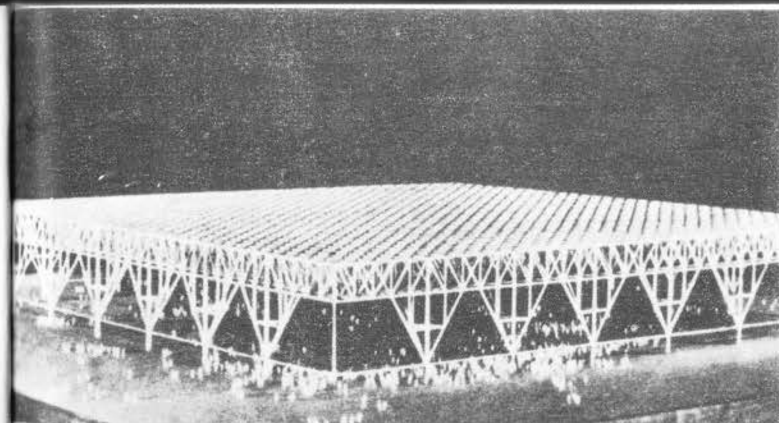
823. William Katavalos (Japonia, 1924) – „Proiect de oraş plutitor din material plastic dilatat şi solidificat"; detaliu.

824. Frederick Kiesler (Viena, 1896 — New York, 1966) — „The Endless House" (1959), material plastic.



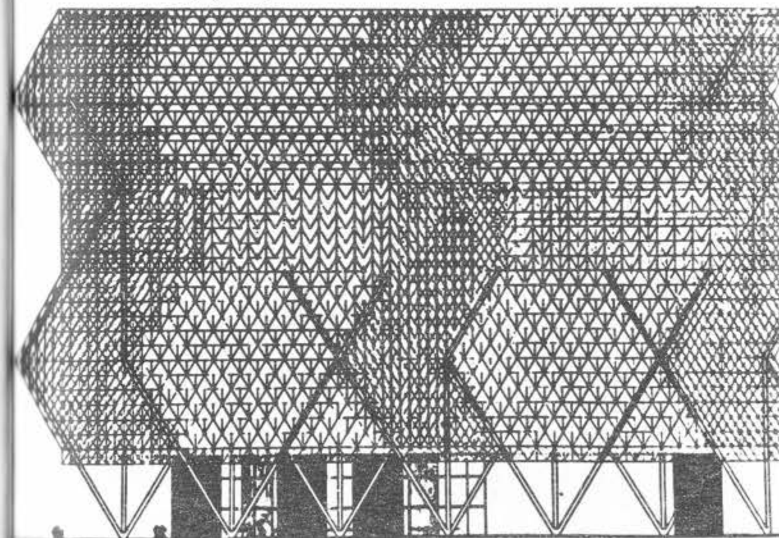


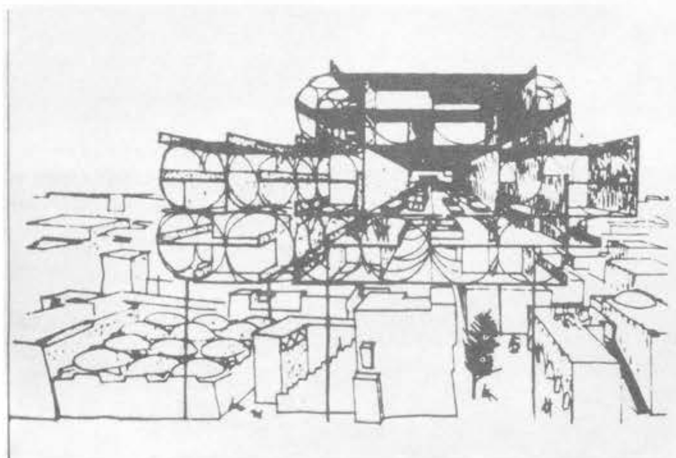
825. Walter Yonas (SUA) — „Proiect de oraş plutitor" (1958); plan pentru circa 35 000 locuitori pe km^2".



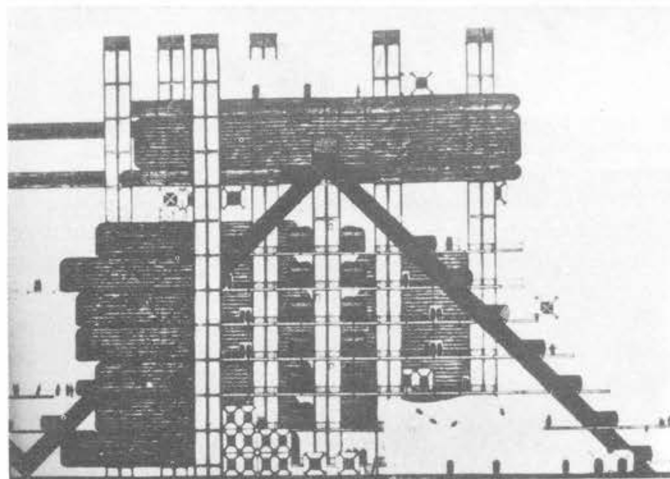
826. Ludwig Mies van der Rohe — „Proiect pentru o sală de congrese la Chicago" (1953).

827. Louis Kahn (Insula Osel, 1901) — „Proiect de structură tridimensională"; (1954).





828. Yona Friedman (Budapesta, 1923) — „Plan de infrastructurare a orașului Tunis" (1958).



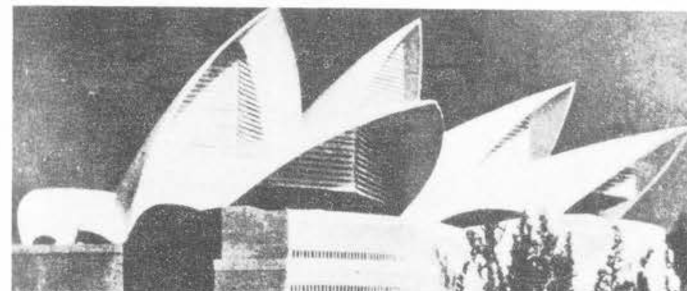
829. Grupul „Archigram" (Anglia) — „Plug in city, proiect de megastructură urbană tridimensională" 1967.

830. Paolo Soleri (Torino, 1919) — „Proiect de pod în Arizona".



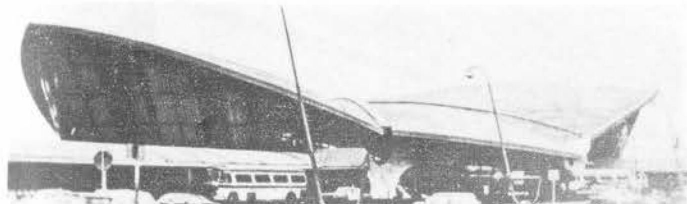
831. Joahannes Hendrick van den Broek (Rotterdam, 1898) și Jacob B. Bakema (Groningen, 1914) — „Un aspect al centrului comercial din Rotterdam".



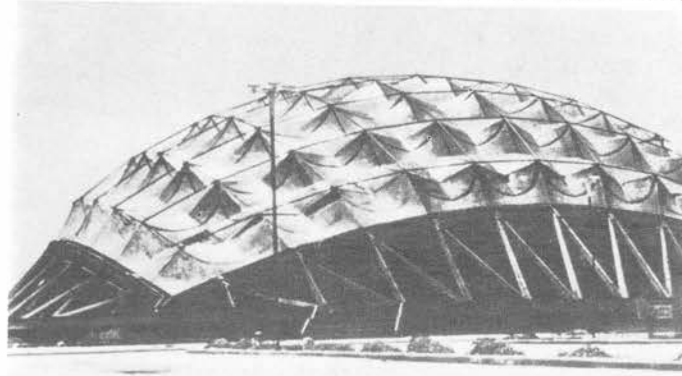


832. Jörn Utzon (Copenhaga, 1918) — „Proiect pentru Teatrul de Operă din Sidney" (1956).

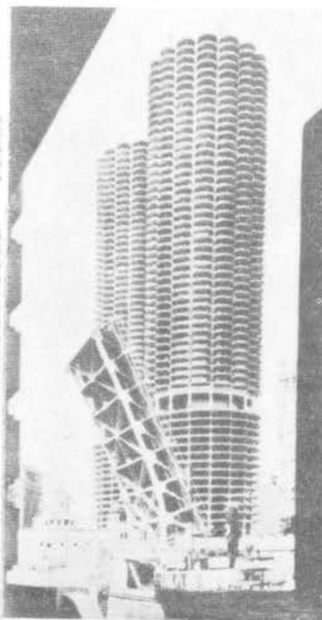
833. Eero Saarinen (Kirkonummi, 1910 — Birmingham, Michigan, 1961) — „TWA Air Terminal at Kennedy Airport" (1961).

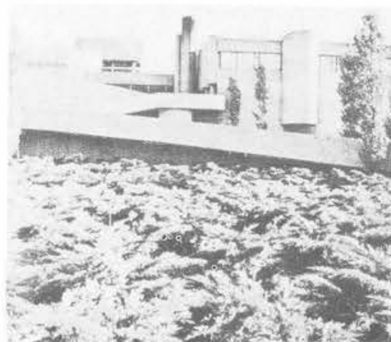


840. Felix Candela (Madrid, 1910), — Antoni Peyr și Enrique Castaneda — „Ciudad de Mexico, Palatul sporturilor" (1966—1968).

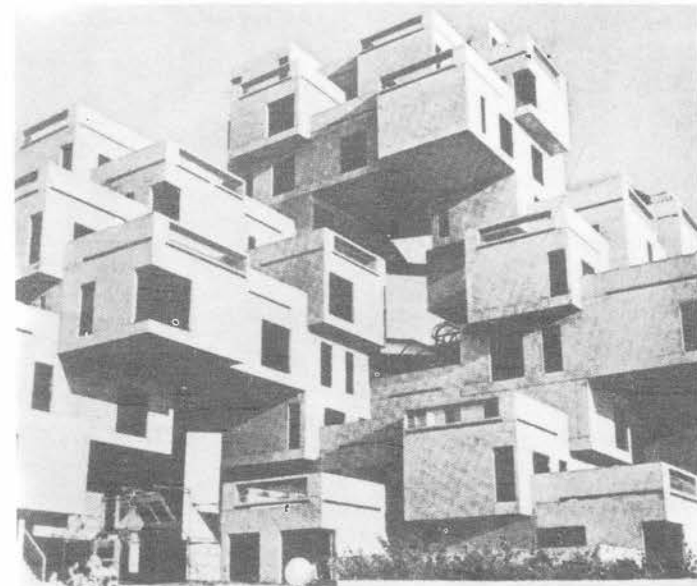


841. Bertrand Goldberg (SUA) — „Chicago, Marina City, zgîrie-nori, garaje pentru mașini" (1961)



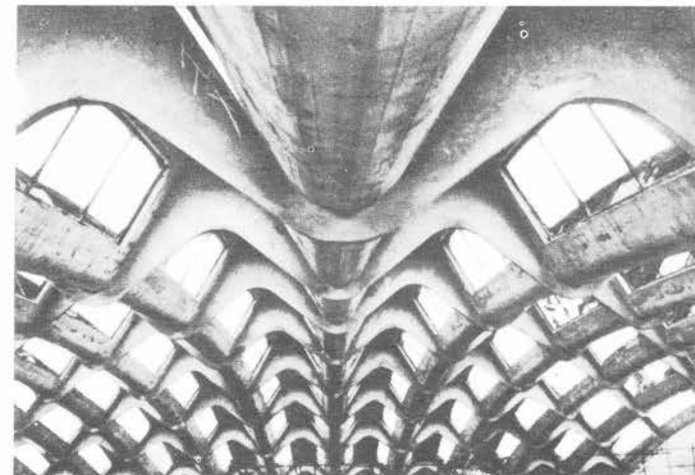


842. Paul Rudolf (Elekton, SUA, 1918) — „Garden City, New Jersey, Laboratoarele firmei ENDO" (1965).

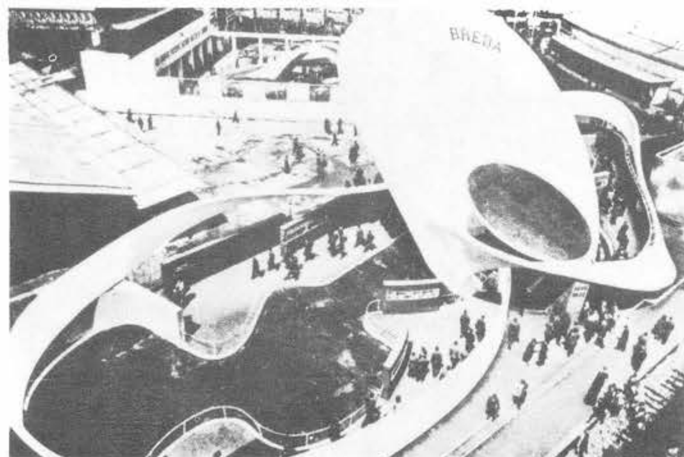


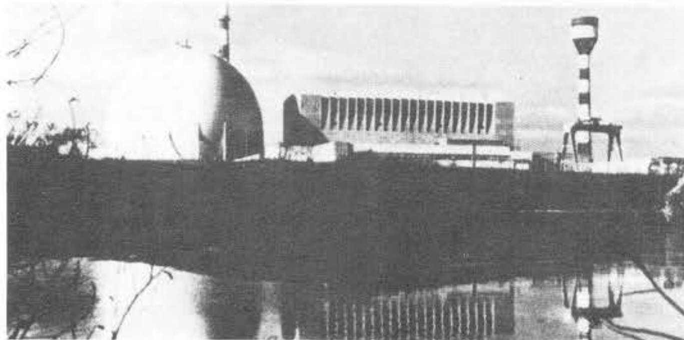
843. Moshe Safdie (Israel) — „Habitat" (1966—1967), complex din moduli prefabricați prezentat la Montreal la Expoziția universală din 1967.

844. Pier Luigi Nervi (Sondrio,. 1891) — „Torino, Pavilionul Giovanni Agnelli" (1948—1949); detaliu din cupolă.

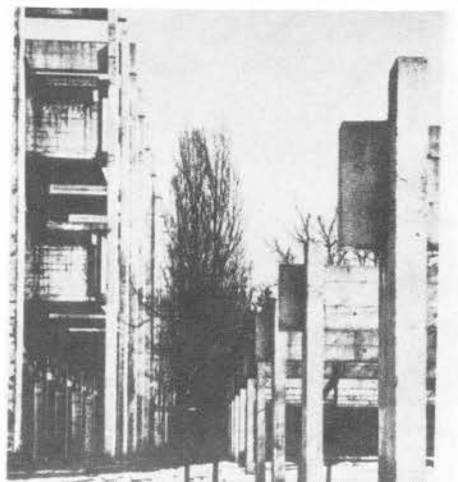


845. Euciano Baldessari (Rovereto, 1896) — „Pavilionul Breda la Tîrgul din Milano" (1952).

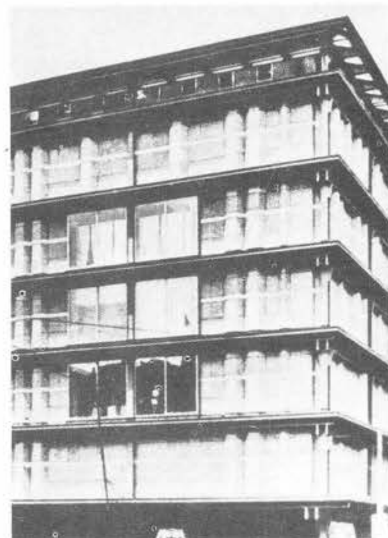




846. Riccardo Morandi (Roma, 1902) — „Centrala atomică de lîngă Carignano" (1959—1962).



847. Vittoriano Vigano (Milano, 1919) „Milano, Institutul Marchiondi-Spagliardi" (1957—1961).

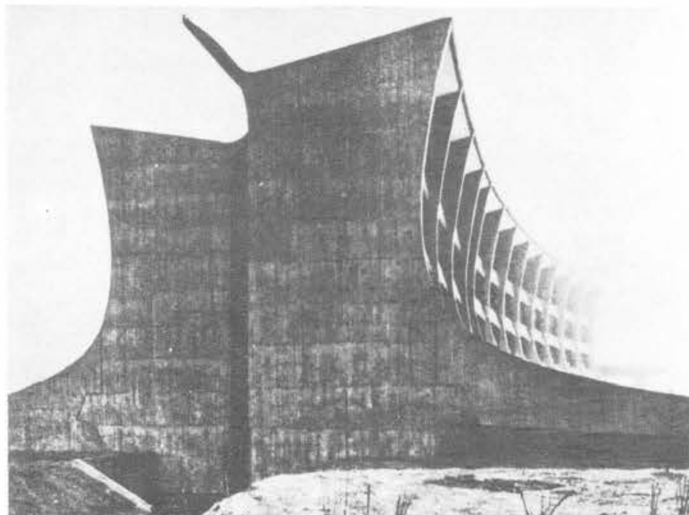


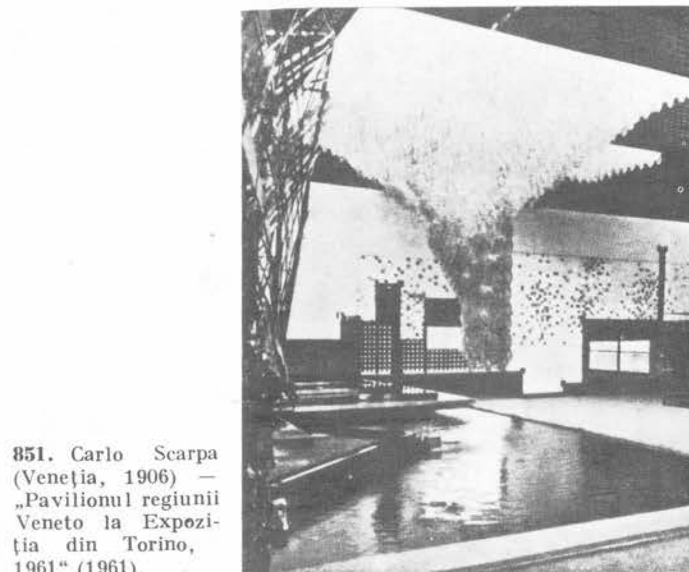
848. Franco Albini (Robbiate, 1905) — Roma, clădirea „Rinascente" (1957—1961).



849. Atelierul B.B.P.R. Ludovico Barbiano di Belgioioso, (Milano, 1909), Gianluigi Banfi (Milano, 1900 — Matthausen, 1945), Enrico Peressutti (Pinzano del Tagliamento, 1908), Ernesto Nathan Rogers (Triest, 1909 — Milano, 1969) „Milano, Turnul Velasca" (1957).

850. Enrico Castiglioni (Milano, 1914) — „Busto Arsizio, Şcoala profesională", (1963—1964).

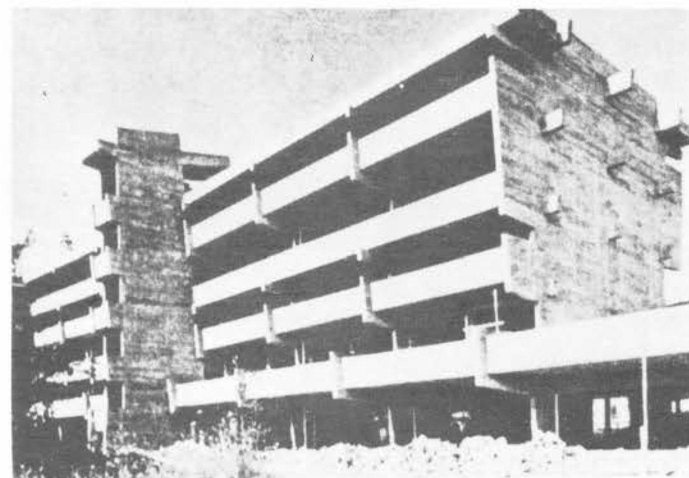




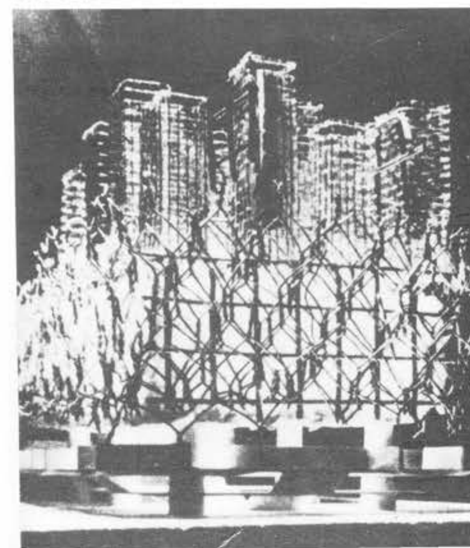
851. Carlo Scarpa (Veneţia, 1906) — „Pavilionul regiunii Veneto la Expoziţia din Torino, 1961" (1961).



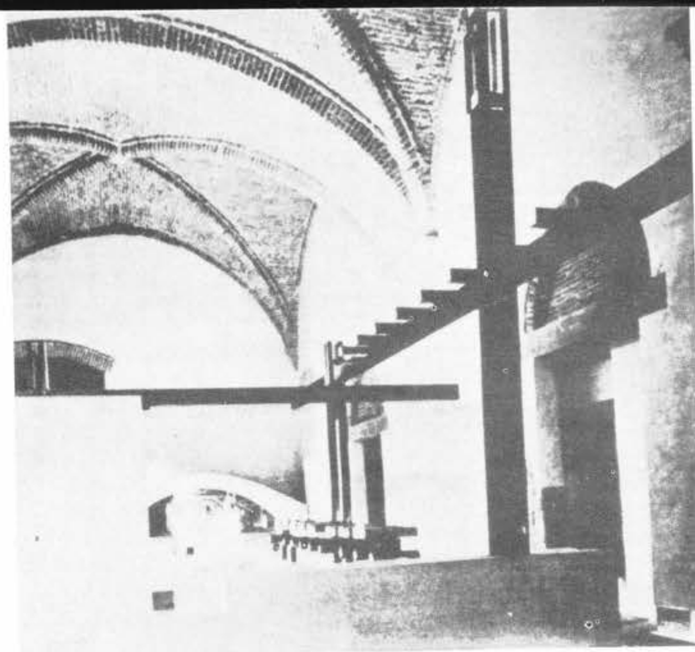
852. Giancarlo De Carlo (Genova, 1919)— „Urbino, Căminul studenţesc" (1963—1966).



853. Leonardo Ricci (Roma, 1918), Cencetti, Milanese, Petrelli, Canali — „Florenţa, Sorgane, cartierul CEP" (1963—1967).

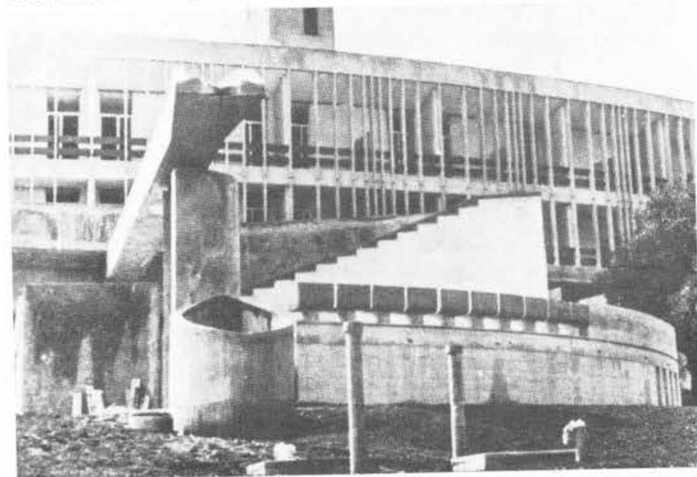


854. Maurizio Sacripanti (Roma, 1917), — Nonis, Pellegrineschi, Perilli — „Proiect de maşină teatrală din concursul organizat pentru Teatrul din Cagliari" (1960—1961).

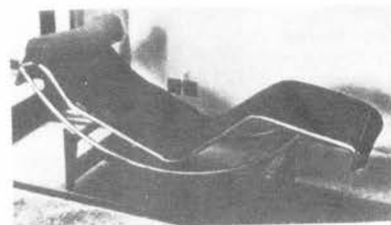


855. Leonardo Savioli (Florenţa, 1917), Danilo Santi — „Organizarea expoziţiei „Florenţa in timpul lui Dante“ prezentată la„Certosa di Firenze“ (1965), detaliu din sala dedicată economiei.

856. Marcello D'Olivo (Udine, 1921) şi Simonetti — „Gargano, Hotel Manacore“ (1952), detaliu.

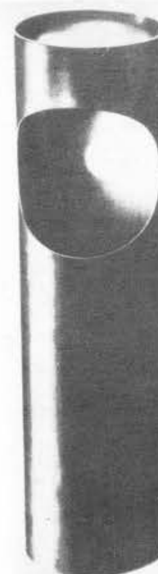


857. Le Corbusier — „Şezlong L.C. 4“ (1928); structură din lemn şi metal, acoperit cu blană, cm 56,5 × 161.



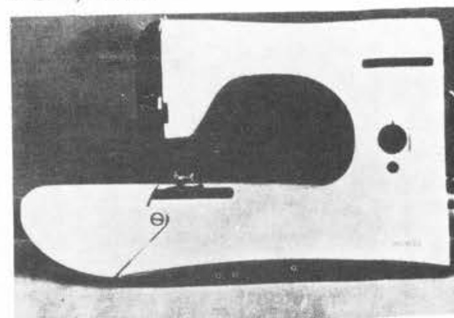


858. Charles Eames (Saint Louis, 1907) — „Şezlong“ (1957); plăci din lemn de esenţă dură, structura din aluminiu, piele neagră, înălţimea cm 86. Producţie Herman Miller, SUA.

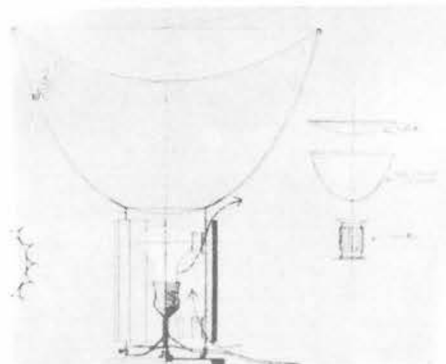


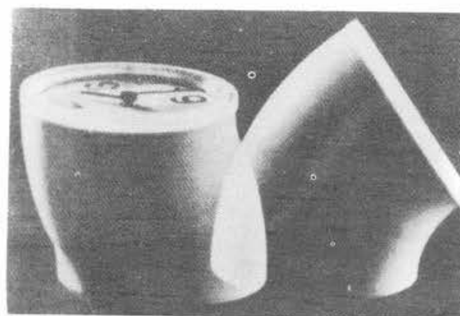
859. Enzo Mari (Milano, 1932) — „Scrumieră-coş“ (1964); material plastic negru şi aluminiu anodizat, cm 90 × 25. Producţie Bruno Danese, Milano.

860. Marcello Nizzoli (Reggio Emilia, 1895 — Milano, 1969) — Maşina de cusut „Mirella“ (1957). Producţie Necchi, Pavia.



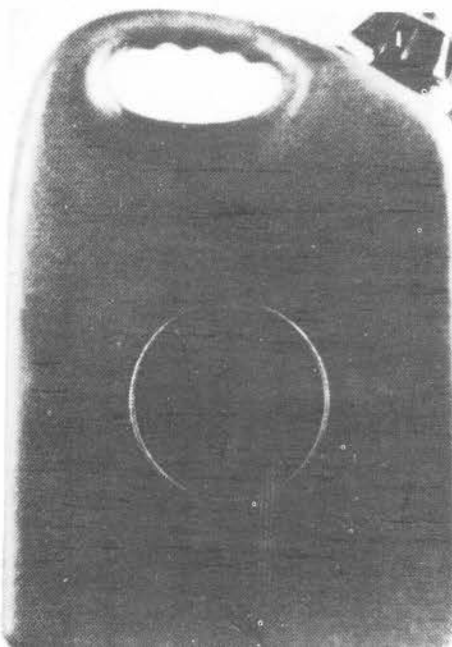
861. Achille (Milano, 1918) şi Piergiacomo Castiglioni (Milano, 1913) — „Veioză de birou" (1963); desen. Producţie Flos, Ponte Marlengo, Milano.

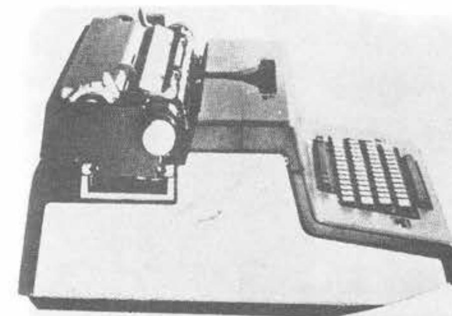




862. Pio Manzu (Bergamo, 1940 — Torino, 1969) — „Cronotime" (1968); ceas de masă rabatabil. Producţie Ritz—Italora.

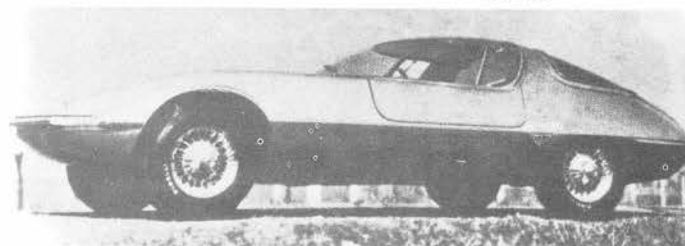
863. Roberto Menghi — „Canistră din plastic". Producţie Pirelli, Milano.





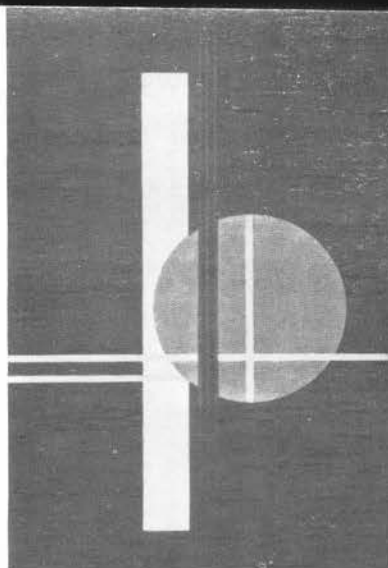
864. Ettore Sottsass Jr. (Innsbruck, 1917) — „Olivetti Editor 4 C" (1968); maşină de scris electrică. Producţie Olivetti, Ivrea.

865. Giuseppe Bertone — „Chevrolet Corvair Testudo" (1963).

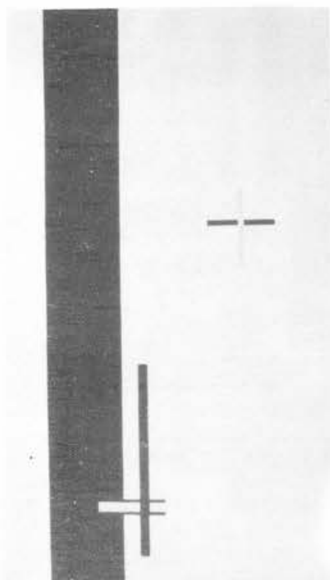




866. Quadrigetto Boac — „Comet 45". Producţie De Havilland, Londra.



867. Laszlo Moholy-Nagy — „Em“ (1922); oţel smălţuit, cm 93,5 × 61,2. Chicago, Jan van der Marck Collection.

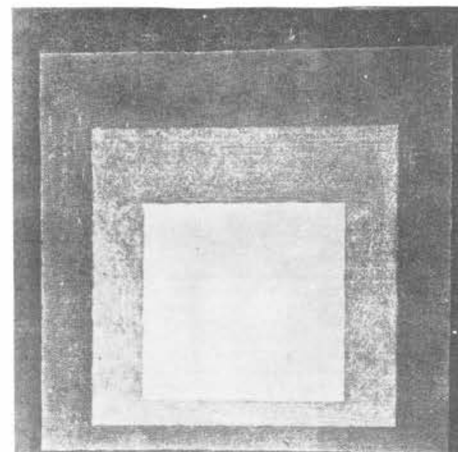


868. Laszlo Moholy-Nagy — „Compoziţie Q XX“ (1923); metal smălţuit, cm 79 × 69. Wuppertal, Heydt Museum.

869. Julius Bissier — „25 septembrie 1963“ (1963); ulei pe in, cm 22 × 28. Roma, Galleria „La Medusa“.

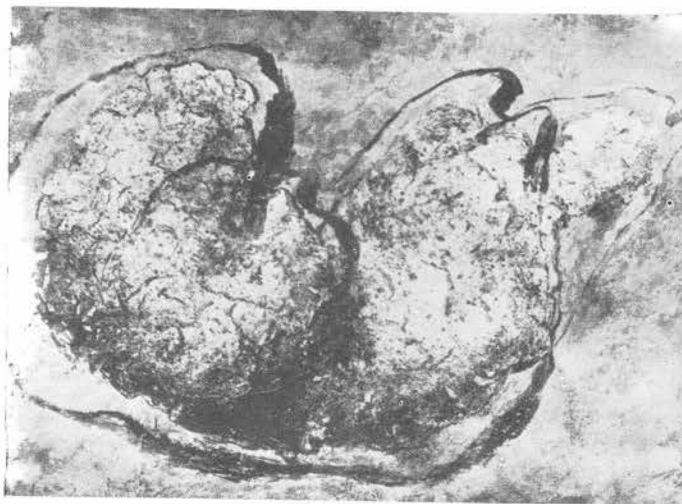


870. Josef Albers — „Study to told“ (1960); ulei pe masonit, cm 61 × 61. Milano.



871. Arshile Gorky (Tiflis, 1904 — Sherman, Texas, 1948) — „Grădină“ (1941); ulei pe pînză, cm 79 × 99. New York, Museum of Modern Art.

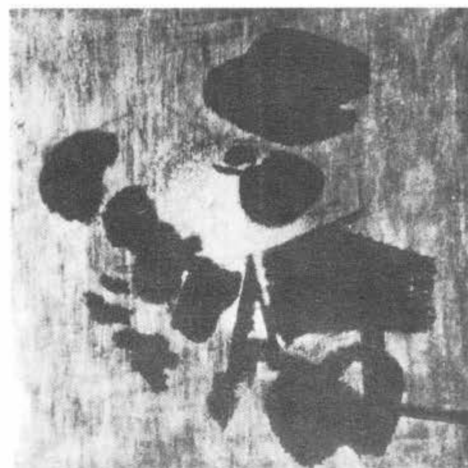




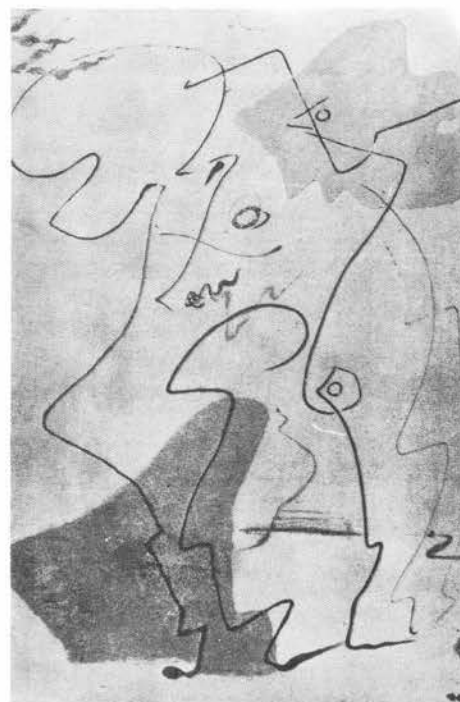
872. Jean Fautrier — „Nud“ (1945); ulei pe pînză, cm 146 × 97. Varese, Colecția Panza di Biumo.



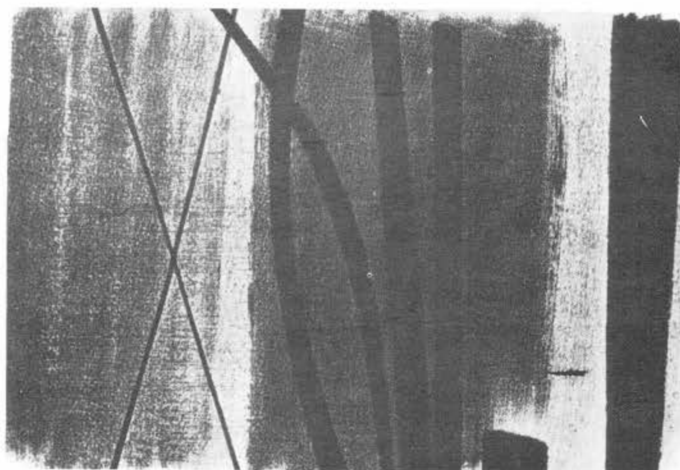
873. Jean Dubuffet — „L'Interloqué“; ulei pe carton; cm 65 × 52. Londra, Marlborough Gallery.

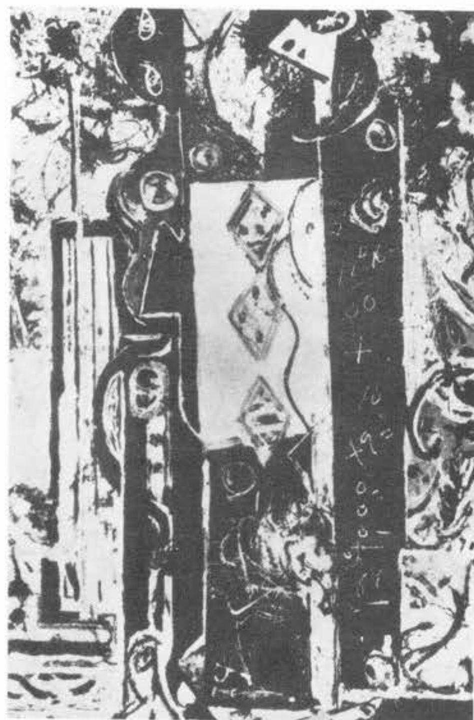


874. Hans Hartung — „T 1938—30“ (1938); ulei pe pînză, m 1 × 1. Milano, Galleria Stendhal.



875. André Masson (Balagny, 1896) — „Les chevaliers“ (1927); ulei pe pînză, cm 97 × 73. Milano, Colecția G. Rossi.

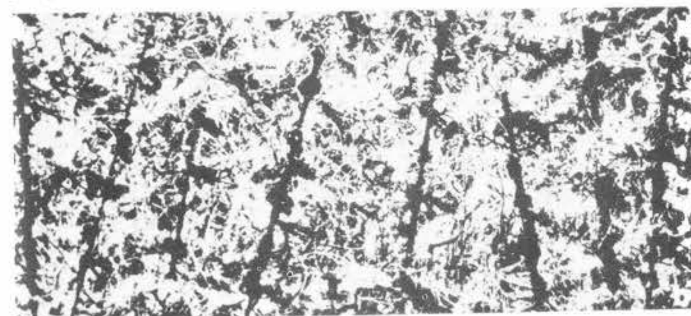




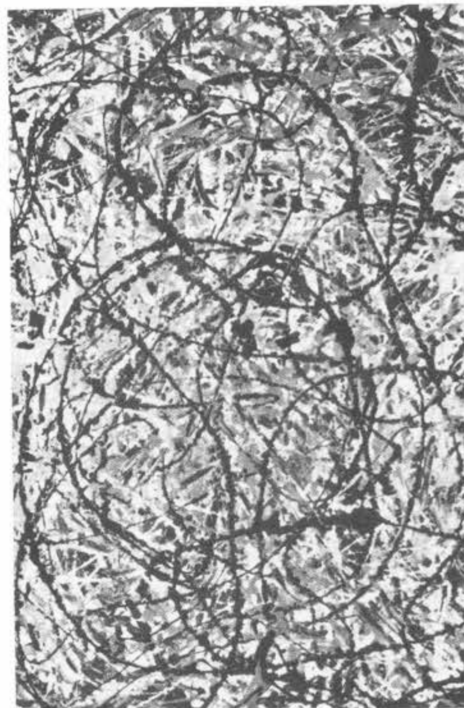
876. Hans Hartung — „Compoziţie" (1950); ulei pe pînză, cm 73×50. Bergamo.

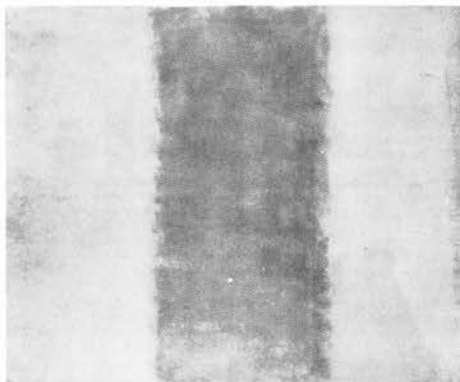
877. Jackson Pollock — „Bărbat şi femeie" (1942); ulei pe pînză, m 1,80×1,20. Haverford, Pennsylvania, H. Gates Lloyd Collection.

878. Jackson Pollock — „Blue Poles" (1953); ulei, duco şi culori de aluminiu pe pînză, m 2,118×4,88. New York, Ben Heller Collection.



879. Jackson Pollock — „Cărări ondulate" (1947); ulei şi duco pe pînză. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Donaţia Peggy Guggenheim.



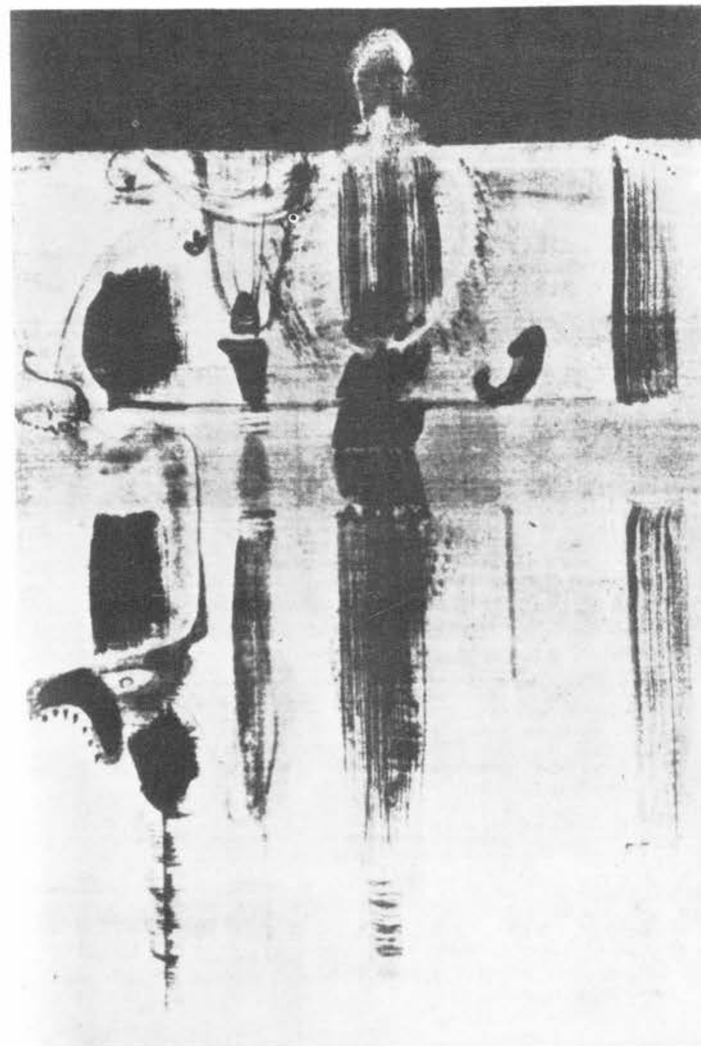


880. Marck Rothko — „Roşu şi albastru pe roşu" (1959); ulei pe pînză, m 2,36 × 2,05. Varese, Colecţia Panza di Biumo.

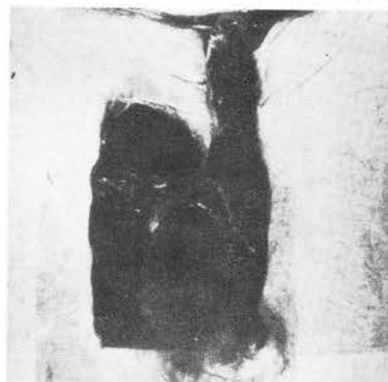


881. Jackson Pollock — „Adîncurile" (1953); detaliu; ulei şi duco pe pînză, m 2,17 × 1,48. New York, Marlborough Gallery.

882. Marck Rothko — „Vessels of Magic" (1946–1947); acuarelă, cm 98 × 65. New York, Brooklyn Museum.

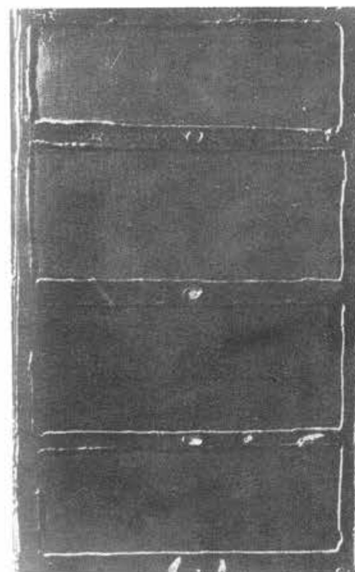


883. Alberto Burri — „Combustie plastică"; pictură acrilică, vinilică și tehnică mixtă, cm 150 ×150. Rudolph Schalhof Collection.

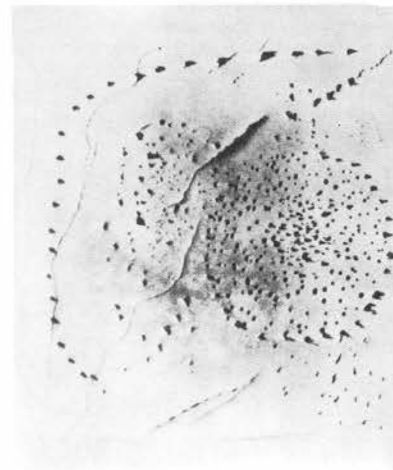




884. Alberto Burri — „Sac B" (1953); pînză de sac și ulei, cm 100×86. Roma, Colecția Burri.



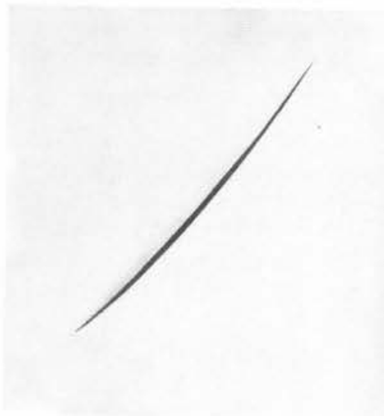
885. Antoni Tapies (Barcelona, 1923) — „Orizontale în negru" (1960); lemn pictat, cm 162×130. New York, Martha Jackson Gallery.



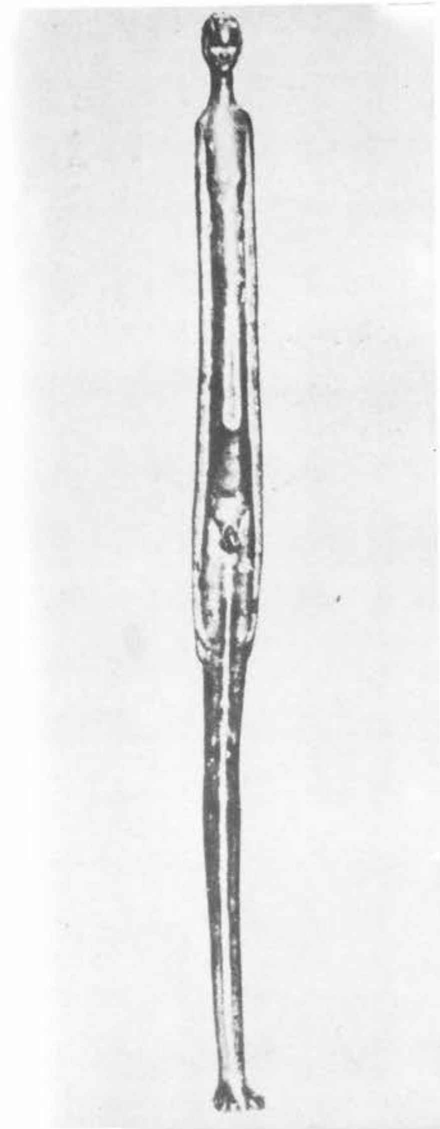
886. Lucio Fontana — „Concept spațial" (1949); carton pînzat, m 1×1.



887. Giuseppe Capogrossi — „Suprafață 124" (1961); ulei pe pînză, cm 100×80. Milano.



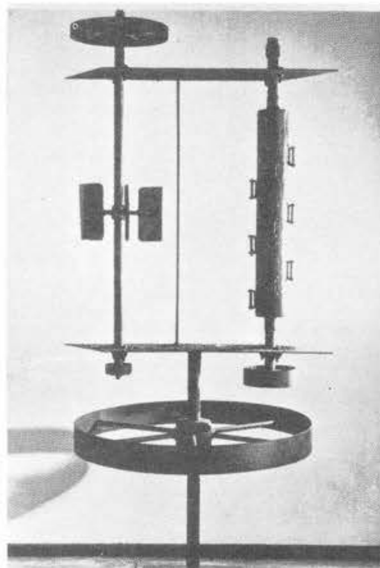
888. Lucio Fontana — „Concept spațial: așteptare" (1963); ulei pe pînză, m 1×1. Roma, Galleria Marlborough.



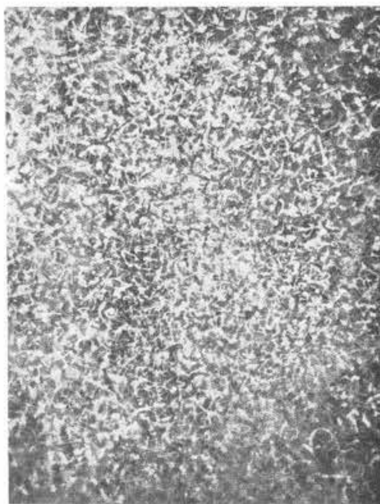
889. Figură tînără numită „Umbra serii" (sec. II–I î.e.n.); statuetă etruscă; bronz cu patină de culoare închisă, cm 57,5. Volterra, Museo Etrusco.



890. Alberto Giacometti — „Mica doamnă"; bronz, înălțimea cm 70. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

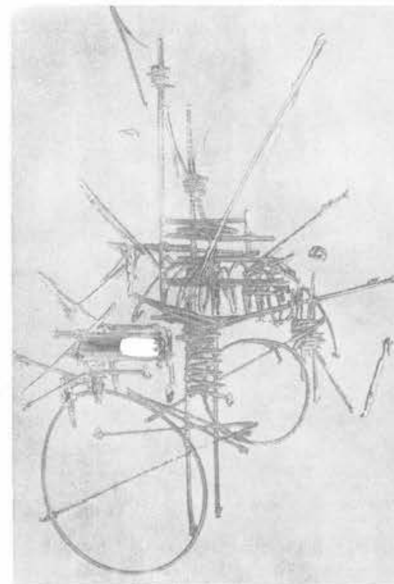


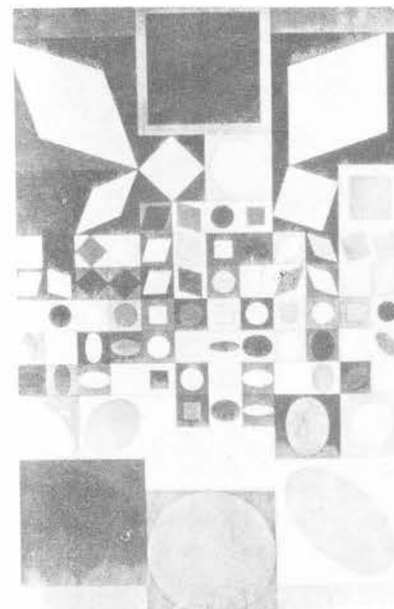
891. Ettore Colla (Parma, 1899 – Roma, 1969) — „Instalație solară" (1964); fier, cm cca. 220×80. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



892. Marck Tobey — „Circ transfigurat"; ulei pe pînză, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

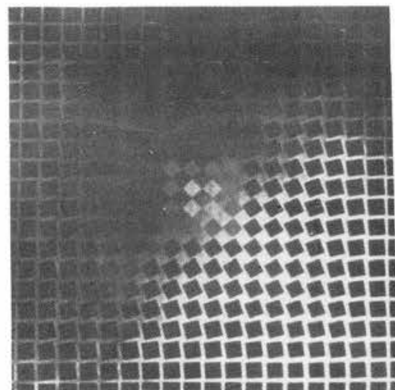
893. Georges Mathieu (Boulogne-sur-Mer, 1921) — „Cast" (1964); ulei pe pînză. Paris.

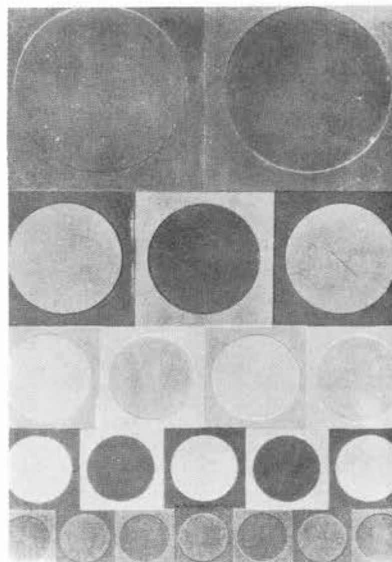




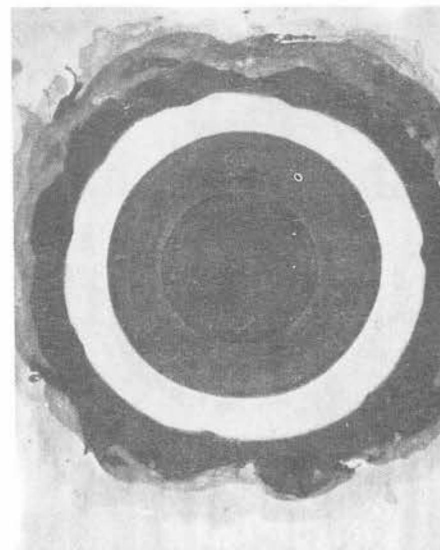
894. Victor Vasarely (Pecs, 1908) — „Unități plastice progresive" (1963); ulei pe pînză, m 1,95×1,30. Paris, Galerie Denise Renée.

895. Victor Vasarely — „CTA 104 E“ (1965); ulei pe pînză, m 1,60 × 1,60. Paris, Colecţia Vasarely.



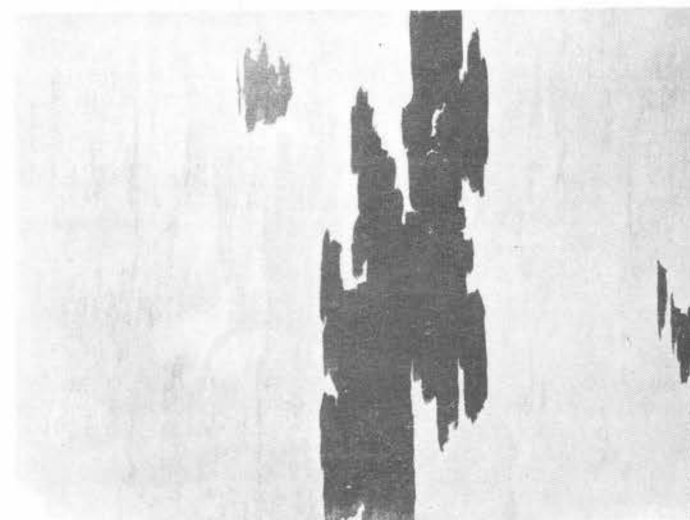


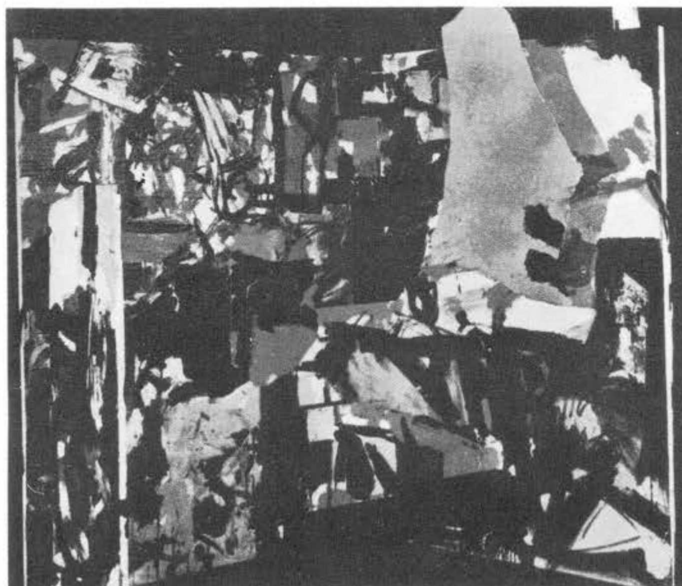
896. Victor Vasarely — „Compoziţie“ (1962); tempera pe pînză, cm 73 × 54,5. Torino, Galleria „Notizie“.



897. Kenneth Noland — „Empireu“ (1960); ulei pe pînză, m 2,07 × 2,07. Milano, Galleria „La Riete“.

898. Clyfford Still (Grandin, 1904) — „1962-D“ (1962); ulei pe pînză, m 2,80 × 4.

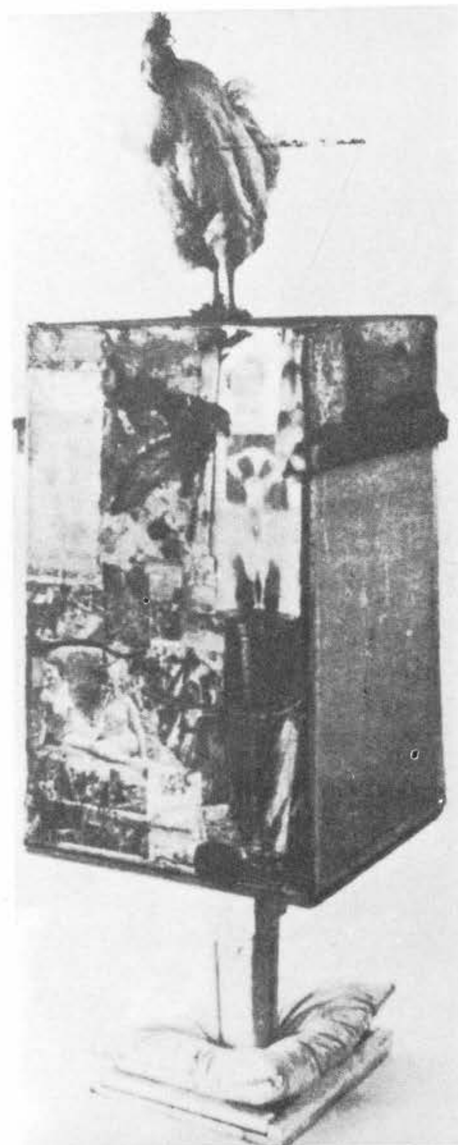




899. Emilio Vedova (Veneţia, 1919) — „Plural nr. 1, Mîinile la spate" (1962); ulei pe lemn, bază m 1,40. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

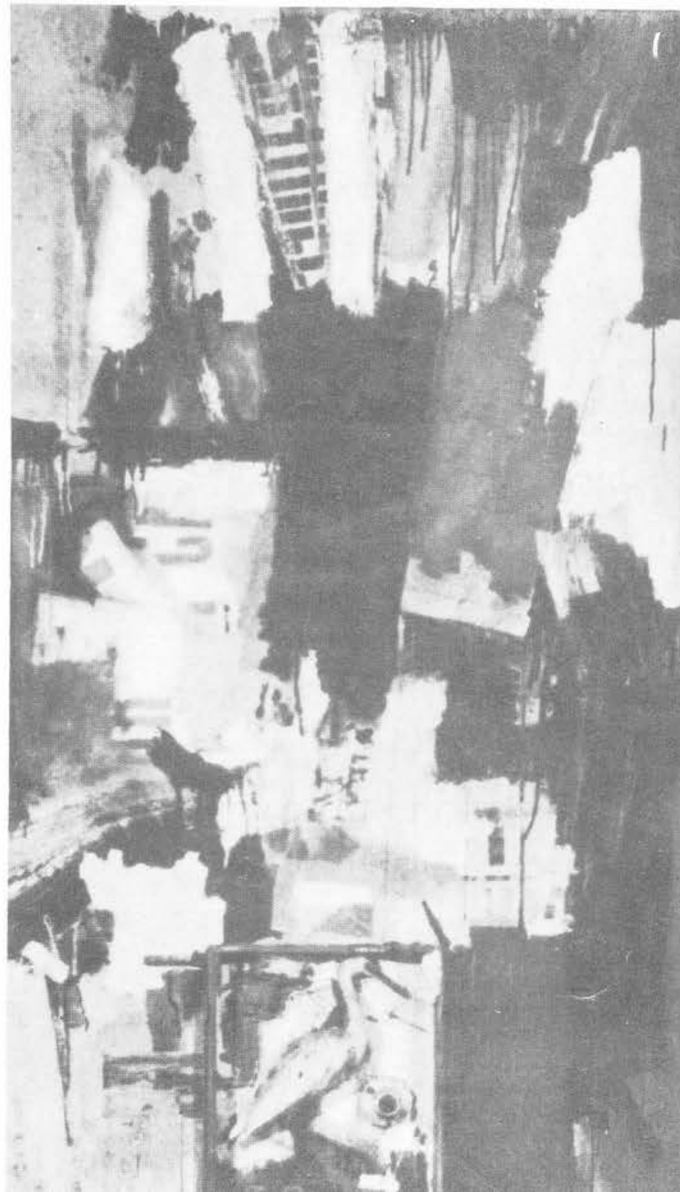
900. Emilio Vedova — „Confruntare de situaţii" (1958); tehnică mixtă, m 1,45 × 1,95. Berlin, Galeria Springer.





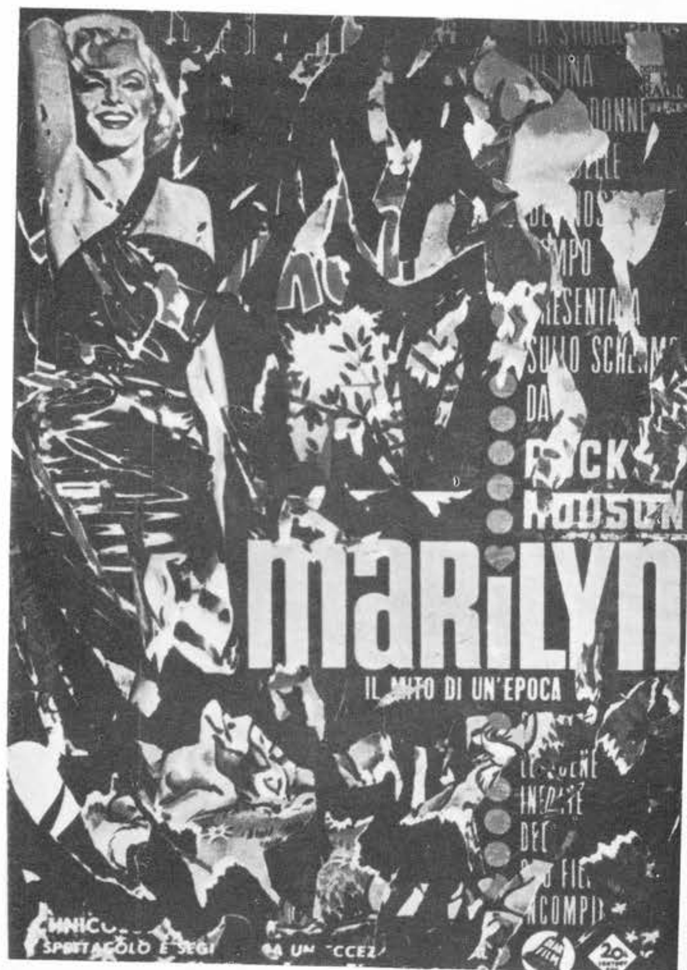
901. Robert Rauschenberg — „Odalisk" (1955—1958); combine-painting, asamblaj, cm 206 × 63,5 × 63,5. New York, Victor W. Ganz Collection.

902. Robert Rauschenberg — „Inlet" (1959); combine-painting pe pînză și asamblaj pe pînză, m 2,14×1,21. Varese, Colecția Panza di Biume.

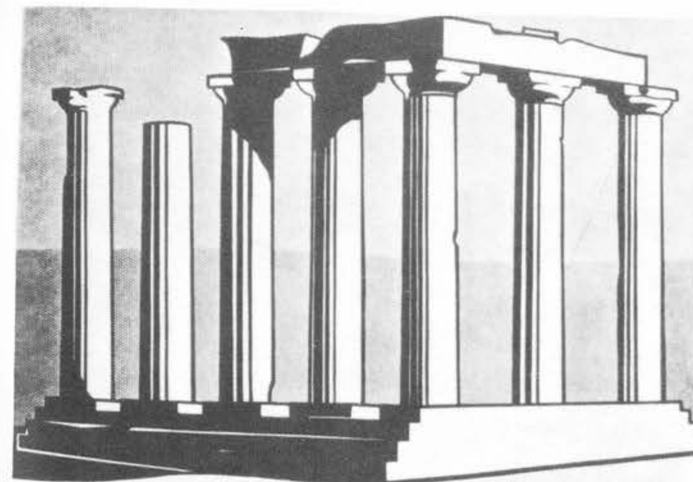




903. Robert Rauschenberg — „Persimmon" (1964); combine-painting pe pînză. New York, Leo Castelli Collection.



904. Mimmo Rotella — „Marilyn“ (1963); colaj, m 1,90×1,32. Torino, Galleria Stein.

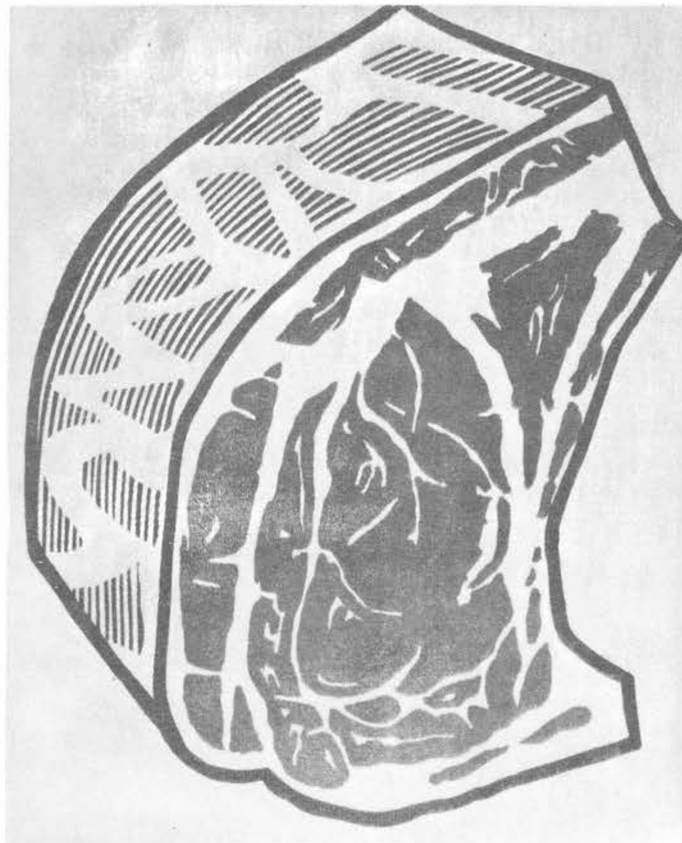


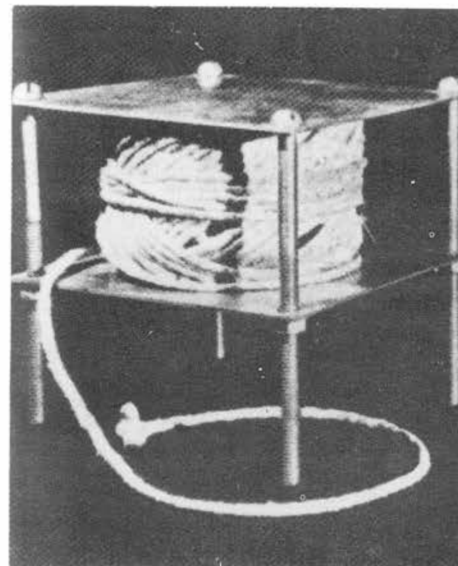
905. Roy Lichtenstein — „Templul lui Apollo“ (1964); creion tipografic pe hîrtie, m 2,10×3,25. Los Angeles, Robert Rowan Collection.

906. Andy Warhol — „Marilyn Monroe“ (1964); serigrafie. New York, Leo Castelli Collection.

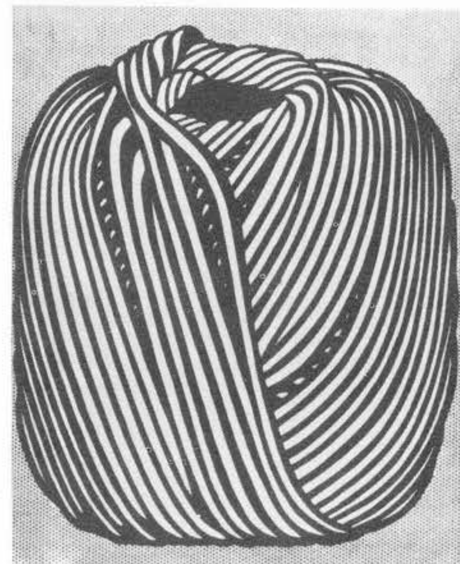


907. Roy Lichtenstein — „Cotlet" (1962); ulei şi magmă pe pînză, cm 54×64. Milano, Colecţia Panza di Biumo.





908. Marcel Duchamp — „Avec un bruit secret" (1916); ready, made, sfoară, alamă, şuruburi, cm 12,9×13×11,4. Stockholm, Moderna Museet.



909. Roy Lichtenstein „Ghem de sfoară" (1963); ulei pe pînză, cm 92,5×91,5 Darmstadt, Colecţia Karl Ströher.



910. Andy Warhol — „Campbell's Soup" (1964); serigrafie pe pînză, cm 90×60. New York, Leo Castelli Collection.



911. Andy Warhol — „Marilyn Monroe" (1962); ulei pe pînză, m 2,50×3,30.

Ceea ce-i interesează pe suprarealişti nu este problema realităţii, a structurii sale, a interpretării pe care ne-o dă conştiinţa în efortul ei continuu de a o adapta propriei deveniri istorice. Din punctul lor de vedere, activitatea artistului nu poate fi coordonată cu activităţile sociale, este o operaţie pur mintală care constă în a revela mişcările profunde şi inconştiente ale vieţii psihice a individului şi relaţiile aparent nepotrivite, iraţionale, dar nu nemotivate, dintre imagini în straturile profunde ale fiinţei, atunci cînd este înlăturată constrîngerea schemelor logice represive impuse de societate. Ca şi visele (şi de foarte multe ori căutările suprarealiste sînt o explorare a dimensiunii onirice) reprezentările artistice nu au o semnificaţie şi o valoare în sine. Ele se limitează să reveleze o condiţie interioară, considerată ca singura autentică faţă de neautenticitatea sau mistificarea imaginii lumii, acreditată ca certă în mod obiectiv. La originea mişcării suprarealiste există, deci, o judecată radical negativă asupra istoriei trecute şi prezente, înţeleasă ca tip de existenţă ordonată cu un scop anume şi, ca să fim mai expliciţi, cu o finalitate productivă spre care societatea modernă vrea să orienteze orice acţiune umană. Arta nu numai că nu poate fi în nici un caz productivă, dar, în situaţia actuală a lumii, ea trebuie să fie chiar contra-productivă, adică să tindă la descurajarea tuturor activităţilor economico-productive demonstrînd inutilitatea acestora. În acest sens, suprarealismul este contrar tuturor mişcărilor constructiviste care tind să coordoneze activitatea artiştilor în procesul istoric al societăţii, chiar numai în scopuri reformiste sau revoluţionare. El ia în schimb, chiar şi în politică, atitudini negative şi extremiste, propunîndu-şi să demonstreze, nu numai funcţionarea defectuoasă, ci şi scandalul iremediabil al societăţii burgheze.

Este semnificativ faptul că societatea a primit mai favorabil teza suprarealistă a secesiunii decît teza constructivistă a integrării artistului în ciclul producţiei. Dar se-nţelege: artistul care ironizează societatea poate fi amuzant, artistul care

sculptînd-o cu propriile-i mîini. Nu se identifică, de fapt, cu nici una din figurile artistului pe care cele mai mari poetici ale timpului său le contrapun una alteia; nu este artistul *faber* al constructiviștilor, care este pe cale să se transforme în tehnician-proiectant al industriei. Nu este nici artistul *ludens* al suprarealiștilor pentru care lucrul cel mai serios ce se poate face este să te joci. El incarnează mai curînd figura arhaică, aproape dedalică, a *artifex*-ului, care prin munca sa răbdătoare transformă haosul în cosmos, face lumea.

La sculptorul american CALDER însă, se combină artistul *faber* cu cel *ludens:* ia materia așa cum o furnizează industria (tablă, profile, disculeţe metalice). Dacă le vrea colorate, se folosește de lacuri obișnuite, smălţuite. Tratează aceste materiale industriale cu o tehnică dibace, dar elementară, de mecanic de periferie. Nu are nici cea mai mică intenţie de a rezolva probleme complicate de geometrie, ca Pevsner, nici de a comunica omenirii mesaje importante, ca Moore. Se amuză să fabrice mecanisme care au unicul scop de a amuza; mai precis, *amuză* sau abat gîndul privitorului de la funcţia normală a acelor materiale industriale. Se comportă ca un muncitor, care la fabrică ar lua piesele de pe banda de montaj și s-ar apuca să combine vesel jucării pentru copii lui. Într-o societate serios industrială, Calder ar fi un muncitor ce ar trebui concediat imediat. Dar tocmai aceasta îi place: să fie ultimul muncitor liber, ingenios, inventiv, într-o societate în care muncitorul serios este un robot. Mecanismele pe care le construiește, mari sau mici, sînt, în genere, mobile. Mișcarea rezultă dintr-un sistem perfect, complicat, dar neacoperit de pîrghii, de pendule, de suspendări, de contragreutăţi; o atingere oricît de ușoară, chiar și un simplu curent de aer, ajung să provoace o mișcare ritmică ce, încet, încet, se extinde pînă la elementele cele mai îndepărtate și se încetinește apoi pînă se oprește: un echilibru instabil care, tulburat, se restabilește. Desigur, se cere și colaborarea privitorului. El este acela care, atingînd oricare din elementele în suspensie, le pune în mișcare pe toate celelalte. Bineînţeles, mișcarea se desfășoară întotdeauna altfel, dar ritmul pe care elementele animate îl descriu în spaţiu este întotdeauna același: figura „ideală" a operei este dată deci, într-o „perioadă", într-o succesiune de figuri diferite. Dar trebuie să ţinem seama că mișcarea mecanismului nu are nimic mecanic, este recuperarea *naturală* a unui echilibru deranjat momentan. Singura forţă care intră în joc este forţa de inerţie. Mecanismul se mișcă în mod *natural* ca ramurile și frunzele unui copac în bătaia vîntului. Aproape spontan aceste *mobiles* își regăsesc o morfologie arborescentă: fire ca niște tulpine, forme ca niște frunze. În sfîrșit, tehnicile umane, simple sau complexe, tulbură numai pentru o clipă, și în mod superficial, legile naturii. În experienţa care se face cu obiectul, intră în joc și zgomotul elementelor care, mișcîndu-se, se izbesc. Sunetele, ca și formele, dau sensul și măsura spaţiului. Așa cum există un spaţiu vizual, există și un spaţiu acustic, și opera de artă, care trăiește și se mișcă în acel spaţiu dublu, este văzută și ascultată

Între jocul lui Calder și acela al lui Miró este ușor de stabilit un punct de contact. Dar, pe cînd la Miró, imediat ce se rupe suprafaţa puţin înghețată a raţiunii, înflorește ciudata floră a inconștientului, la Calder formele care planează ca niște zmei, sau mișcă aerul ca niște vîsle, nu au nici un sens secund. Au o funcţie pur *indicatoare*, fac vizibil un ritm care, nefiind dinamic, nici cinetic, este tocmai opusul atît de slăvitului „ritm al vieţii moderne".

BEN NICHOLSON
Feb. 2853 (Vertical Seconds)
FRANCIS BACON
Studiul 1 după portretul lui Inocenţiu al X-lea de Velázquez

NICHOLSON și BACON sînt cei doi poli ai picturii engleze. Nicholson a înţeles încă de la început că axa culturii figurative moderne era pictura franceză. I-a studiat mai întîi pe *fovi*, apoi a studiat cubismul și purismul post-cubist. Arta,

pentru el, nu este studiu, adică un mod de a face experiențe asupra realității, ci limbaj, adică un mod civilizat și modern de a prezenta o experiență asupra realității, care este a artistului, ca și a tuturor. Mai operează încă (și acesta este marele său merit) în spiritul pictorilor secolului al XVIII-lea iluminist englez. Artistul nu vede *altfel*, ci vede *mai bine*, nu spune ce vede în termeni emfatici sau ermetici, ci servindu-se de un limbaj mai adecvat, mai modern, mai civilizat. La originea fiecărei picturi a lui Nicholson este un peisaj sau o natură moartă; nu este vorba de o emoție încercată în fața lucrurilor, ci pur și simplu de o noțiune empirică a lucrurilor. El transpune noțiunea în termeni geometrici pentru că geometria este limbajul rațiunii, sistemul de semne de care se servește conștiința. Noțiunea comună, trecînd prin filtrul geometrico-lingvistic, se dezbracă de tot ce este ocazional sau inerent lucrurilor, păstrînd numai ceea ce are o semnificație pentru conștiință, adică o semnificație spațială. Dintr-un oraș rămîn numai cuburile caselor, dintr-o colină, conturul ondulat, dintr-o cană, linia curbă. Reduse astfel la linii drepte și curbe, imaginile nu-și pierd, ci își măresc capacitatea de relație: fiecare obiect degajă ecouri care se repercutează pînă la orizont, la cer. Atunci intră în joc perspectiva, ca sistem experimentat de relații, principiu proporțional, posibilitatea de desfășurare a valorilor de volum și culoare. Datorită culturii sale, lui Nicholson nu-i vine greu să pună de acord descompunerea cubistă cu secțiunea de aur și cu opera lui Piero della Francesca, dar și cu halourile și planurile luminoase ale lui Whistler, care nu tindeau la dezintegrare, ci la expansiunea nelimitată a obiectului în spațiu. Nicholson nu poate renunța la obiect, dar de la obiect trece la obiecte și de la acestea la unitatea spațiului, spațiul nefiind decît un obiect universal compus din obiecte individuale infinite. Faptul că apoi profilurile obiectelor, conturate ca într-un desen, reapar în acest spațiu nivelat și unitar, nu constituie decît o altă dovadă a obiectivității spațiului și a spațialității obiectului.

Reducerea spațiului, a luminii, a culorii la obiect, demonstrează că, în ciuda tendinței abstractizării, pictura lui Nicholson este încă o pictură de „vedută". Dacă am vrea să-l definim printr-o paralelă (sau o repetare?) istorică, am putea spune că Nicholson este un Canaletto al secolului nostru: însă la apusul, nu la răsăritul iluminismului european, dar întotdeauna în contrast cu „barocul" epocii, iar culmea „barocului" epocii noastre este Bacon.

Datorită moderației civice a „sentimentelor sale sociale" și onestității viziunii sale purificate, dar obiective, Nicholson ne apare ca ultimul exponent al poeticii engleze a „pitorescului" și aceasta (cum am văzut la începutul secolului al XIX-lea cu Turner) duce la abstracțiune mai repede decît poetica opusă și complementară a „sublimului". Poetica „pitorescului" reabsoarbe și consumă obiectele în țesutul relațiilor lor reciproce în spațiu; poetica „sublimului" prezintă obiectul (și obiectul, prin excelență, înseamnă figura umană) absolutizat, nerelativizat. „Pitorescul" ajunge la spațiu fără obiecte sau figuri, „sublimul" ajunge la obiect sau la figură, fără spațiu. Nicholson, ultimul moștenitor al pitorescului, idealizează, dar nu duce la sublim, pentru că idealizînd rămînem în sfera conștiinței sau umanului, recurgînd la sublim, trecem dincolo.

Bacon, ultimul moștenitor al „sublimului" recurge la sublim, dar nu idealizează: de aceea pentru el „sublimul" nu este *supra*, ci *sub-umanul*, nu sacrul sau divinul, ci demoniacul. Din întreaga sa operă rezultă că nu crede în predestinare sau în mîntuire, ci în degradarea și în decăderea omenirii: pictura deci, nu este un proces înălțător, ci degradant, este demistificare, descoperire brutală a adevărului sub ficțiune. El se îndepărtează deliberat de domeniul de cercetare propriu artei moderne și se apropie de culmile picturii trecutului — Velázquez sau El Greco — pe care nu și le însușește ca modele, ci ca obiecte de critică; vrea să demonstreze că dacă acești artiști ar fi

dus pînă la capăt discursul lor pictural, ar fi ajuns la concluzii foarte diferite.

De exmplu, într-o serie de șase tablouri, Ba-
626 con a analizat portretul lui Inocențiu al X-lea, de Velázquez. În cel de față mută chipul spre dreapta pentru a-l face să urmărească perspectiva spătarului și a-l face să apară „retrăgîndu-se". Elimină ornamentațiile fotoliului, îl reduce la o lugubră cutie în perspectivă care materializează spațiul negru și gol al fundalului, ținînd prizonieră figura. Fiind ruptă astfel orice legătură de echilibru cu fundalul, figura se deformează, ca și cum numai acel raport dificil și precar cu spațiul i-ar da un aspect omenesc. De fapt, însă, Bacon se limitează să exagereze și să îngreuieze motivele picturale ale originalului: de exmplu, să transforme notele luminoase de pe sprînceană și de pe pomeți într-un halou livid și volburos în jurul ochiului, să inverseze direcția nasului, să răsucească mustața, gura, bărbia, în sens opus. Cu alte cuvinte, *desfigurează* personajul lui Velázquez: transformă expresia de puternic în slab, de volitiv în șiret, de sever în perfid. Dar face acest lucru urmînd pas cu pas procesul lui Velázquez, ca și cum ar vrea să spună că dacă nu l-ar fi oprit convențiile, ar fi ajuns să descopere *adevărata* figură a papei. În realitate însă, operația lui Bacon este mult mai complicată: este ușor să-ți dai seama că a interpretat tabloul lui Velázquez în maniera lui El Greco, adică, chiar a artistului față de a cărui tendință ascetică spre sublim, Velázquez a opus propria sa concepție lucidă, obiectivă asupra realității. Ce vrea oare (și nu importă dacă voit sau nu) să demonstreze Bacon? Că este de ajuns să aplici realității (realitatea lui Velázquez) misticismul sublimului și extazului, că realitatea, imediat, în loc să se „spiritualizeze", se corupe, putrezește, devine scîrboasă și respingătoare. Dar atunci, de ce se vorbește de „sublim"? Dintr-o supremă ipocrizie a societății în care trăim: „sublimul" timpului nostru este în realitate contrariul „sublimului" — infamul. Este deci absurd să vorbim de „noua figurație" în

legătură cu deliberata, atrocea „desfigurare" a lui Bacon, care apelează la „figură" numai spre a o devaloriza, a o umili, a o sfida sub ochii speriați ai privitorului. A descoperi în pictura lui Bacon o renaștere a figurii, ar însemna același lucru cu a găsi un „nou umanism" în romanele sau în teatrul lui Beckett, care poate fi considerat, într-un anumit sens, paralela sa literară.

DIEGO RIVERA
Execuția împăratului Maximilian
DAVID ALFARO SIQUEIROS
Ecoul plînsului

Revoluția din 1910 din Mexic, a fost o mișcare populară și națională. Marii latifundiari erau moștenitorii conchistadorilor spanioli. Muncitorii, aspru exploatați, erau aborigenii, descendenții aztecilor și mayașilor. Imediat, mișcarea progresistă a intelectualilor și artiștilor s-a alăturat eroicei revolte a țăranilor fără pămînt. Ei voiau să redea viață vechii civilizații distruse brutal și să facă, în același timp, din Mexic, o țară modernă. După victoria forțelor revoluționare, primele guverne democratice au căutat să colaboreze cu artiștii pentru culturalizarea poporului și pentru înfăptuirea reformei învățămîntului. Pentru prima dată, o mișcare artistică avansată și cu o orientare net ideologică se dezvoltă cu sprijinul unor forțe progresiste la putere. Întrucît se vrea ca arta modernă să trezească în popor creativitatea spontană a vechii culturi mexicane, se aleg modalitățile cele mai potrivite pentru a pune opera artiștilor în contact cu masele: marile picturi murale și stampele populare. Primele, au un caracter decorativ și festiv, celelalte sînt narative. În ciuda intenției de a se apropia de arta civilizației precolumbiene, artiștii moderni se îndreaptă spre surse mai apropiate: arta populară și folclorul mexican al perioadei coloniale. Tematica dominantă este de fapt, inspirată de istoria ultimelor secole: se exaltă sentimentul libertății care s-a păstrat și s-a exprimat în morala și în obiceiurile poporului, chiar și sub opresiunea străină, și care s-a transformat în voință și acțiune revoluționară.

Este firesc ca artiştii mexicani, eliberîndu-se de academismul tradiţional, să ia legătura cu tendinţele moderne europene orientate în sens „poporanist": expresionismul german şi primele tendinţe moderniste şi avangardiste ruse. Pionierii noii
631 şcoli mexicane sînt J. C. OROZCO (1883—1949) şi D. RIVERA. În numeroasele sale picturi murale Orozco este un povestitor impetuos, cu o oratorie de tribun care trece de la patetic la tragic, de la realism la simbolism. Rivera a lucrat mult în Europa, i-a cunoscut pe *fovi*, pe Picasso şi Modigliani. Se străduieşte să formeze un limbaj figurativ modern prin care să actualizeze conţinuturile legendare ale epicii populare mexicane, aşa cum folclorul rus devine actual în pictura lui Chagall, sau în faza „narodnicistă" a lui Malevici.

SIQUEIROS este cel mai de seamă exponent al celei de a doua generaţii. Pentru el, revoluţia naţional-populară mexicană este doar primul act al unei revoluţii mondiale. Experienţa determinantă este suprarealismul, înţeles ca extremă stîngă revoluţionară, adică în sensul politic pe care Breton, Aragon, Eluard şi binenţeles Picasso voiau să-l dea mişcării. Marile *picturi murale* ale lui Siqueiros, noi datorită tehnicii şi integrării unor elemente plastice, reflectă o concepţie grandioasă şi dramatică a lumii: lupta instinctelor vitale ale poporului împotriva monstruosului *libidou* represiv al puterii. Cei doi poli ai poeticii sale sînt tragicul şi sublimul, fapt ce explică interesul pe care a putut să-l aibă pentru Pollock, adică pentru artistul nord-american cel mai conştient de inevitabila neînţelegere şi, ca atare, de angajarea în luptă a intelectualilor împotriva sistemului. La extrema lui Siqueiros, RUFINO TA-
633 MAYO (1900—1966) evită orice ataşament ideologico-politic direct; este artistul tipic din *Ecole de Paris,* care recuperează „poezia" ţării natale prin nostalgia exilatului. Curentul lui este, în fine, „un curent de întoarcere, care regăseşte motivele arhaice ale artei precolumbiene, dar urmînd firul capricioaselor evocări preistorice şi protoistorice ale lui Picasso.

Pictura americană a revoltei a avut o mare influenţă în toate ţările latino-americane, şi mai ales în acelea unde condiţia proletariatului indigen era mai tragică: în Chile, Columbia, Ecuador şi, cu C. PORTINARI (n. 1903), în Brazilia. În Argentina însă, există un proces de rapidă aducere la zi a culturii, care începe prin cubismul lui E. PETTORUTI (n. 1894) şi se dezvoltă în sens prevalent constructivist. În Uruguay, J. TORRES GARCIA (1875—1949) este deja un artist pe deplin integrat în cultura modernă europeană şi în continuu contact direct cu cele mai avansate curente nonfigurative.

GIORGIO DE CHIRICO
Muzele neliniştitoare
CARLO CARRÀ
Iubita inginerului

În operele „metafizice" ale lui DE CHIRICO apar personaje şi obiecte a căror coexistenţă în acelaşi context este aparent inexplicabilă: arhitecturi monumentale şi coşuri de fabrică, echere, rigle, rame geometrice, manechine şi statui de ghips, mese medicale şi mănuşi de chirurg, biscuiţi, sfîrleze, cutii de chibrituri, tablouri pe şevalet, table cu grafice şi formule. Compoziţia păstrează un accent ironic solemn, oratoric sau patetic: *Hector şi Andromaca* sînt două manechine aspre, din echere şi linii, *Muzele neliniştitoare* au un caracter ambiguu de coloană, de statuie, de manechin. Formele geometrice sînt, la origine, simboluri spaţiale. Perspectiva este sistemul prin care se coordonează geometric figuri şi obiecte într-un spaţiu unitar. Dar aici simbolurile se materializează: linia devine riglă din lemn, triunghiul un echer, sfera o minge de ghips sau de cauciuc. Spaţiul se confundă deci cu lucrurile, principiul logic devine principiul ilogicului, absurdului. Dincolo de figurile-spaţiu şi de obiectele-spaţiu, spaţiul este o pură figură de perspectivă, profunzime fără capacitate, de nefolosit, şi de nelocuit. Culorile sînt calde şi profunde, dar dure şi cam solidificate în obiecte; lumina este intensă şi imobilă, fără vibraţie şi rază.

Biscuiții și cutiile de chibrituri, alături de forme arhitectonice, determină răsturnarea tuturor scărilor de măsură. Prezența lor voit insignifiantă (sau plină de înțelesuri tainice, inexplicabile) golește de înțeles formele solemne ale siluetelor arhitectonice și ale figurilor. Totul este redat cu o scrupulozitate rece plină de obiectivitate. Nimic nu este relativ și posibil. Este zadarnic să căutăm semnificații ascunse, relații profunde: semnificația, principiul de relație este negarea oricărui înțeles sau relații, răsturnarea conștientă a realității în irealitate, a ființei în neființă. Pictura este o speculație asupra nulității ființei și, ca speculație, nu poate avea nici o funcție.

Aceeași tematică apare, în aceiași ani, în operele lui CARRÀ: *Camera fermecată*, *Penelopa*, *Singurătate* etc. Dar perspectiva primește și racordează formele plastice ale figurilor și ale obiectelor, lumina le învăluie și vibrează, culorile reacționează și reconstruiesc o țesătură de relații de tonuri. Tematica „metafizică" la Carrà este numai un stimul care caută un raport nou, dincolo de experiența senzorială, între o formă și un spațiu „esențiale". Astfel, după faza „metafizică", Carrà caută să recupereze „valorile plastice" ale acelei istorii pe care o consideră *adevărata* istorie a artei italiene: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca.

ALBERTO SAVINIO
În pădure
OSVALDO LICINI
Amalasunta pe fond verde

SAVINIO, alături de fratele său, De Chirico, a participat, la Paris, la primele manifestări ale suprarealismului. Cînd și-a început activitatea de pictor, în 1926, era deja cunoscut în cercul celei mai avansate culturi și al prietenilor lui Apollinaire, ca om de litere și compozitor. Se autodefinea un „mare diletant", dar practicînd simultan diferite arte, nu aspira să le contopească în „opera de artă totală". Afirma că arta are un scop speculativ, care o plasează deasupra limitelor inerente tehnicilor și oricărei funcții practice. Orice tehnică artistică este un mod de gîndire autonom și de neînlocuit. A fost, fără îndoială, cel mai „european" dintre italienii timpului său, dar, întrucît cunoștea bine problemele, dificultățile, criza incipientă a culturii europene, nu a căzut în greșeala „provincială" de a face din Europa o ideologie. Sentimentul lui față de Europa se traducea în scepticism și ironie, în melancolica înțelegere a scadenței inevitabile a mitului european. Și în acest tablou se amestecă temele contradictorii ale mitului și ale ironiei. Pădure și arhitectură, natură și civilizație: sînt cele două motive ale culturii clasice. Dar copacii mari ai pădurii devin frunze, arbuștii, fire de iarbă mărite, văzute cu ochiul furnicii; „coloanele și arcurile" devin jucării, ca și construcțiile pe care copiii le fac jucîndu-se. În felul acesta, lipsa de proporție și absurdul suprarealist (monumentele clasice în junglă) devin o mică fabulă morală despre relativitatea marilor idei sau a marilor mituri.

Un alt mare singuratic a fost LICINI, care între 1930 și 1940 a făcut parte din grupul „abstracționiștilor" milanezi împreună cu Soldati, Melotti, Fontana. În opera sa, motivele geometrice ale lui Kandinsky și Mondrian alternează și se întrepătrund cu iconografia inconștientului lui Klee și a lui Miró. A citit și a aprofundat ce era mai bun în pictura europeană a timpului său, a fost unul din cei mai culți și mai puțin plini de iluzii dintre artiștii italieni. Condiția suferinței morale în care îl punea situația politico-culturală italiană îl împiedica să urmeze o linie programatică. Dar din „periferia" italiană, de unde știa că nu va putea ieși, își dădea seama că „rațiunea pură" a lui Mondrian era încă un mit în declin, un vis. Artistul „european" de care s-a simțit mai apropiat a fost Klee. Dar ceea ce la Klee este o melancolie metafizică (sentiment al *eului* infim în raport cu totul) devine la Licini o melancolie istorică (sentiment al istoriei considerate un „Ev mediu" inconștient, etern), ca în *Amalasunta* în care ultimele semne ale unei ra-

ţiuni matematice — numerele — se risipesc în lunga noapte a timpului.

GIORGIO MORANDI
Natură moartă cu fructieră

Spaţiul este realitatea aşa cum este înfăţişată şi experimentată de conştiinţă, iar conştiinţa nu este totală dacă nu cuprinde şi unifică obiectul şi subiectul experienţei. Este ceea ce am putea denumi *postulatul lui Cézanne.* De la el pornesc, pe drumuri paralele şi în direcţii opuse, Mondrian şi MORANDI. Mondrian realizează în mod figurativ spaţiul, plecînd de la lucruri: numai cînd lucrurile dispar rezolvîndu-se în schema geometrică, se poate spune că în tablou *există* spaţiul, în sensul că realitatea a fost simţită de conştiinţă, care o recepţionează din interior pentru că şi conştiinţa este realitate. Morandi realizează în mod figurativ spaţiul plecînd de la conceptul de spaţiu: numai cînd conceptul (schema geometrică ce îl reprezintă) dispare, rezolvîndu-se în obiecte, se poate spune că în tablou *există* spaţiul, nu ca un concept abstract, ci ca realitate trăită, existentă. Raţionînd după principiul culturilor naţionale, de care atunci se vorbea foarte mult, s-ar părea că Mondrian şi Morandi şi-au inversat rolurile. Morandi încheie (asupra acestui lucru nu există nici o îndoială) cultura figurativă italiană, care pleacă de la conceptul de spaţiu sau de la conceperea unitară a realului, pentru a deduce din ea cunoaşterea lucrurilor particulare. Mondrian încheie cultura figurativă flamando-olandeză, care pleacă de la lucrările particulare şi deduce ansamblul după coexistenţa şi relaţia lor. Mondrian porneşte de la spaţiul empiric, de la mediu, şi ajunge la un spaţiu teoretic; Morandi porneşte de la un spaţiu teoretic şi ajunge la spaţiul concret, la unitatea ambientală. În mod paradoxal, în pictura modernă, Mondrian este Paolo Uccello, iar Morandi, Vermeer. Dar tocmai de aceea Morandi şi Mondrian sînt pictorii cei mai *europeni* din punct de vedere concret şi istoric, ai secolului nostru.

Studiul lui Morandi, plecînd de la un spaţiu teoretic a cărui posibilitate de experienţă se cere verificată, descinde din perspectiva cubistă şi vidă a metafizicii lui De Chirico. Pictura lui Morandi nu este evaziune *în*, ci *din* metafizică. De aceea, în ciuda tangenţelor evidente, drumul ei, între 1916 şi 1920, este opus aceluia al lui Carrà, care se refugia în imobilitatea metafizică evitînd dinamismul futurist. Obiectiv vorbind, pictura lui Morandi este distrugerea metodică a perspectivei bazată pe geometria euclidiană, adică a concepţiei spaţiului pe care se baza, de la Giotto încoace, faimoasa „tradiţie italiană", ce se voia universală şi eternă. Este adevărat că perspectiva clasică fusese deja negată de către De Chirico, care o considerase ca semn al nulităţii sau al vidului, şi nu al realităţii. Dar procesul destructiv al lui Morandi este, în acelaşi timp, constructiv, deoarece nu numai că demonstrează supravieţuirea spaţiului dincolo de perspectivă, ci şi dovedeşte că doar dincolo de abstracţia perspectivei, spaţiul conştiinţei este redat ca realitate concretă, existentă.

În această *Natură statică* din 1916 (la începutul perioadei metafizice) distrugerea perspectivei este evidentă: adîncimea perspectivei este mai întîi sugerată (în nivelul diferit al bazelor obiectelor pe suprafaţa plană a mesei, în colţul peretelui de pe fundal) şi apoi este anulată, făcînd din obiecte tot atîtea forme suspendate şi nivelînd planurile colorate ale mesei şi ale peretelui, precum şi ale obiectelor (este semnificativ faptul că în această alăturare de planuri de adîncime diferită pe aceeaşi suprafaţă, Morandi se apropie fără să ştie, pentru o singură clipă, de cercetările lui Modigliani). Acum profunzimea nu mai există ca un gol în care se află formele solide ale obiectelor: există o ţesătură spaţială, continuă, ca un văl întins, pe a cărui suprafaţă se profilează, aproape transparent, obiectele, masa, pereţii.

De ce oare Morandi a anulat perspectiva? Pentru că perspectiva definea în termeni de valori *principia individuationis* cu care artistul conferea ordine şi claritate realităţii. pentru a o reprezenta:

el definea linia ca limită sau contur ale lucrurilor, volumul ca o consistență fizică a obiectelor, tonul ca o culoare locală modificată de distanță și de lumină. Morandi nu neagă și nu acceptă *a priori* aceste criterii formale, dar raționează cu o logică perfectă: dacă forma este rezultatul la care trebuie să ajungem la sfîrșitul procesului, procesul nu poate porni de la o formă dată, de la o semnificație prestabilită a liniei, a volumului, a tonului. Astfel, acceptarea faptului că negarea *a priori* ar fi compromis autenticitatea și veridicitatea experienței, face ca la sfîrșitul experienței să se regăsească într-adevăr, în tablou, linii, volume și tonuri, dar cu o semnificație complet diferită, pentru că nu mai constituie un spațiu teoretic, ci un spațiu concret la care se observă pînă și substanța fizică, densitatea mai mică sau mai mare a materiei. Linia nu este limita lucrurilor, ci hotarul și medierea dintre valorile tonale comunicante; volumul nu este relieful obținut prin clarobscur, ci o distanță calibrată între planuri colorate; tonul nu este o incidență de lumină, ci egalizarea sau proporția de cantitate și calitate. Nimic nu este dat în sine, ci prin relație, iar relațiile se determină în cursul trăirii experienței picturii. Sensul valorilor se schimbă de fiecare dată pentru că experiența este viață, iar viața este mereu altfel. Pictura lui Morandi este istoria unei continue schimbări a valorii, dar în sensul unei creșteri calitative constante. De aceea, tematica ei este constantă, obiectele în cadrul cărora au loc schimbările de valori sînt mereu aceleași. Operația lui Morandi, confruntată cu valorile tradiționale sau istorice ale picturii, s-ar putea defini cu un termen din fenomenologie o „suspendare a judecății", o *epoché*. Morandi refuză să folosească pentru experiența cognitivă pe care o înfruntă, tot ce este deja cunoscut. Dacă a pictat toată viața aceleași sticle, aceleași borcane, același colț de țară, nu a făcut-o, desigur, pentru că *ar fi preferat* acele obiecte, ci pentru că avea nevoie ca obiectul arhicunoscut să nu constituie o problemă, să nu atragă și să nu fixeze asupra sa interesul de a-l cunoaște, pe care-l dorea îndreptat, în schimb, asupra existenței-sale-în spațiu. De aceea, dacă unul (și desigur cel mai mare) dintre maeștrii lui ideali este Cézanne, celălalt este „vameșul" Rousseau — a cărui poetică „naivă" nu-l interesează și pe care desigur nu o imită, ci în care recunoaște artistul ce, dînd uitării sau ignorînd toate valorile codificate ale artei, a plecat din nou de la zero, în căutarea valorii.

Referirea la fenomenologia lui Husserl (pe care, desigur, Morandi nu-l cunoaște), nu este întîmplătoare: pictura lui Morandi este interpretabilă numai în cheie fenomenologică. La fel de conștient ca Mondrian, la același nivel înalt, Morandi a făcut din pictură o „știința europeană", nu datorită caracterului ei internațional și poliglot, ci datorită esenței profunde a metodei sale cognitive. Depășind, fără a atinge măcar în treacăt, sterila dispută dintre italienism și europeism, el a rezolvat criza istoriei pe care futurismul o anunțase zgomotos și pe care metafizica o aprofundase în tăcere. Morandi nu a soluționat-o (precum Carrà) prin recuperarea unor forme arhaice sau originare, ci determinînd în schimbarea și transformarea continuă a valorilor, în ritmul vital al istoriei, motivele unei actualități și ale unei permanențe sau, mai precis, ale unei schimbări în continuitate.

Capitolul VII

CRIZA ARTEI CA „ȘTIINȚĂ EUROPEANĂ"

Înrăutățirea raportului dintre artă și societate care s-a manifestat odată cu dialectica incandescentă a curentelor de după primul război mondial s-a agravat într-atît după cel de al doilea, încît a făcut ca „moartea" artei să fie considerată inevitabilă, iminentă și poate, chiar, deja survenită. La origine este o revoltă morală: într-o societate care acceptă genocidul, lagărele de exterminare, bomba atomică, nu se pot naște, simultan, acte creatoare. Războiul este aspectul culminant al distrugerii sistematice și organizate, de a face-totul-pentru-distrugerea unei societăți care se autodefinește „societate de consum". Există o antiteză între consum și valoare. În întreaga sa istorie, arta este o valoare de care beneficiem, dar care nu este consumată. O artă care este consumată ca un aliment, poate să existe sau nu, dar oricum, va fi ceva cu totul diferit de arta din trecut. Spunînd că arta a murit sau este pe moarte, nu înseamnă a susține că „moartea artei" preconizată de Hegel ca o rezolvare finală a cunoașterii intuitive a artei în cunoașterea științifică sau filosofică, a avut sau va avea loc în curînd. Arta căutase, desigur, să se „raționalizeze" sacrificîndu-se ca artă, numai pentru a putea concura la formarea unei civilizații absolut raționale; fusese respinsă de o societate mereu mai puțin rațională și mai dispusă să accepte arbitrarul puterii. Nu se poate vorbi de moartea artei nici în sensul în care vorbea Nietzsche despre moartea lui Dumnezeu. Arta nu este o entitate metafizică, ci un mod istoric de acțiune umană. Arta a avut un început, și poate avea și un sfîrșit istoric. Așa cum au dispărut mitologiile păgîne, alchimia, feudalismul, artizanatul, tot așa poate dispărea și arta. Dar păgînismul a fost urmat de creștinism, alchimia de știință, feudalismul de monarhii și apoi de statul burghez, iar artizanatul de industrie. Ce poate urma după artă?

Să căutăm să privim cu claritate. Ceea ce considerăm din punct de vedere istoric, drept artă, este ansamblul de lucruri produse de tehnici diferențiate, dar avînd între ele afinități datorită cărora ele constituie un sistem, mai precis, sistemul care încadrează experiența estetică a realității. În întreaga istorie a civilizației experiența estetică este o componentă necesară a experienței globale. S-a întîmplat ca unele din acele tehnici să dispară. Pentru prima oară, totuși, avem de-a face cu o criză simultană a tuturor tehnicilor artistice. Va lua sfîrșit oare odată cu ele, ceea ce se numește experiența estetică? Înțelegînd prin fenomen estetic imaginea, răspunsul nu poate fi decît negativ. Dar lumea a fost, ca și azi, lacomă și darnică în imagini. Aparatul tehnologico-organizator al economiei industriale nu limitează, ci potențează funcția imaginii. Există industrii mari care nu produc și nu vînd altceva decît imagini: cinematograful, radio-televiziunea, presa publicitară etc. Fără informația prin imagine nu va exista cultură de masă, iar cultura unei societăți industriale nu poate fi decît o cultură de masă.

Desigur, informarea prin imagini este organizată, are tehnicile sale și tehnicienii săi, se dezvoltă odată cu procesul tehnologiei respective. Se poate numi artă această tehnică a imaginii? Nu este numai o problemă de nomenclatură. Dacă actul de comunicare prin imagini se va numi cinematograf în loc de pictură sau gravură, diferența va consta numai în cantitate, întrucît nimeni nu va putea nega faptul că forța de imagine-poetică a cinematografului își are originea în cea a pic-

turii, așa cum viteza automobilului își are originea în aceea a calului. Artiștii își vor pierde oare rangul de intelectuali pentru a deveni tehnicieni ai imaginii? Încă din perioada *Bauhaus*-ului, numeroși artiști s-au arătat gata să accepte acest nou și mai puțin prestigios serviciu social, la fel cum poeții realmente moderni nu vor să fie altceva decît tehnicieni ai limbii. Ei înțelegeau că artistul-geniu era de-acum încolo inactual ca și poetul-profet și că, pentru a se integra din nou în societate, trebuie să accepte sacrificiul propriului individualism absolut. Dar există ceva pe care tehnicianul imaginii sau al limbii, și chiar orice om de știință nu-l poate accepta: renunțarea la autonomia propriei discipline, punerea ei în serviciul unui sistem de putere. Ei nu pot admite ca experiența estetică să fie deviată de la scopul ei instituțional de cunoaștere, să devină instrumentalizată. Esteticienii se află azi în fața unei dileme mai puțin dramatice, dar asemănătoare aceleia pe care a trebuit s-o înfrunte oamenii de știință cărora li s-a cerut să-și orienteze cercetările în scopul producerii unei bombe de o imensă forță distrugătoare. N-ar fi putut desigur s-o facă fără a contrazice principiile și finalitatea instituționalizată a științei. Studiul estetic nu poate servi la distrugerea lentă a consumului, așa cum cercetarea științifică nu poate servi la distrugerea violentă provocată de război, cel puțin nu fără a înceta să fie ceea ce a fost întotdeauna: o căutare a valorii — artă.

Criza artei reintră în cadrul crizei mai mari și mai grave a raportului dintre cultură și putere. Este, deci, indispensabilă studierea dezvoltării cercetării estetice în legătură cu situațiile concrete.

În țările capitaliste, cu o economie aflată în mare concurență, apare fenomenul de care am mai vorbit: căutarea unui coeficient de calitate estetică în conformația, prezentarea și confecționarea produselor, larga utilizare a factorilor estetici pentru difuzarea produselor și creșterea consumului. Proiectarea estetico-industrială, este făcută în țările capitaliste cu foarte mare grijă, bazată

pe analize metodice ale piețelor de desfacere și pe verificări psihologice și sociologice precise. Dacă marile industrii nu se mai pot lipsi de cercetători și de esteticieni, atît în sectorul proiectării, cît și în acela al relațiilor cu publicul (publicitate etc.) există totuși două planuri diferite; acela al artiștilor care fac parte din sistemul tehnico-industrial și acela al artiștilor care nu renunță la rolul intelectualului. Dacă ar trebui să-i considerăm pe primii ca fiind mai avansați din punct de vedere metodologic și tehnologic, totuși cei care ne interesează sînt ceilalți. De ce? Pentru că artiștii-tehnicieni care tind la calitate numai pentru a face să crească succesul mercantil al produsului, nu fac o cercetare estetică autonomă. Ei o pun în serviciul unui profit care, ca orice bogăție, se traduce în putere. Nu negăm faptul că ei concură la ridicarea nivelului de viață, la determinarea unui nivel de cultură formală, la crearea unui mediu mai plăcut. De fapt, însă, ei sînt în serviciul sistemului politic, nu mai puțin decît mediocrul „artist academic" care face „realism". Fenomenul se observă mai bine decît oriunde, în Statele Unite, adică în țara tehnologică și „de consum" prin excelență. Planul industrial, care în teoria *Bauhaus*-ului era metoda de moralizare a producției industriale, o corupe aproape întotdeauna prin tipicul proces *Styling* sau al prezentării frumoase a produsului pentru a-l face mai atrăgător „din punct de vedere psihologic", făcînd apel, nu la rațiune și la judecată, ci la complexele inconștiente și chiar la frustrarea consumatorului „alienat". Un exemplu îl constituie caroseriile aerodinamice ale mașinilor — numai aripi și vîrfuri — care influențează dorința inconștientă de putere, agresivitatea psihologică a cumpărătorului. Același lucru se poate spune și despre întregul aparat de imagini (ambalajul, publicitatea etc.) care însoțește produsul pe piață. Desigur că, pentru a hotărî care tipuri de imagini, de mărci, de culori, impresionează mai mult pe cel ce le vede, este nevoie de o cercetare, *chiar* estetică. Este vorba de o cercetare al cărei scop nu este produ-

cerea unei experiențe clare și constructive, ci emiterea unor apeluri foarte sugestive.

Artiștii independenți, sau care se pretind ca atare, polemizează cu tendința mereu crescîndă de a instrumentaliza cercetarea estetică, implicînd-o în ciclul de producție și de consum. Polemica lor este mai dialectică, cu cît se folosește mai mult de aceleași metode și procese ale cercetării instrumentalizate, contestînd-o astfel în însuși domeniul său. Așa se explică unul dintre aspectele cele mai paradoxale ale situației actuale: artiștii înșiși sînt aceia care preconizează și anunță moartea artei în cadrul aceleiași societăți capitaliste care se arată dispusă să „integreze" arta în propria funcționalitate economică. Rămîne totuși de văzut în ce măsură mișcările calificate drept mișcări de protest, care duc pînă la negarea oricărei contribuții artistice la sistemul cultural dominant, sînt, într-adevăr, forțe care știrbesc stabilitatea, și nu sînt mai curînd „opoziții autorizate", pe care sistemul le folosește în scopurile sale.

Urbanistica și arhitectura

Problema integrării în contextul economic și tehnologic s-a pus, înainte de toate, și în termeni mai preciși, pentru arhitectură și desenul industrial. Procesul de transformare a proiectării arhitectonice în programare urbanistică și cel legat de acesta — al industrializării construcțiilor — s-a accelerat an de an, extinzîndu-se. Azi urbanistica nu mai este disciplina care coordonează dezvoltarea construcțiilor nucleelor urbanistice cu ajutorul studiului „planurilor cordonatoare" care au putere de lege; ea se împletește strîns cu planificarea economică implicînd, în consecință, orientări politice de fond. Problema nu mai constă în adaptarea orașului, ci în coordonarea funcțională a mai multor aglomerări sociale, înzestrarea unor vaste teritorii, determinarea nucleelor de condensare culturală și productivă, studiul sistemelor de comunicare. Născută ca disciplină a orașului, urbanistica pune pînă la urmă în cauză orașul însuși ca institut social. Oricum, este sigur că orașul industrial nu va putea să folosească vechile scheme, și că problema structurii urbane va trebui pusă în termeni radicali noi. Problema estetică poate părea, în acest complex problematic, secundară sau chiar nerevelatoare. Nu este însă așa, pentru că este limpede că problema estetică nu va mai putea fi identificată cu aceea a calității artistice a fiecărui edificiu sau a perspectivei și scenografiei urbane. Nici ideea că urbanistica bună face arhitectura bună nu mai stă în picioare, sau este modificată în sensul că urbanistica bună este deja arhitectură bună. Problema estetică se pune pe un plan de anvergură, chiar dacă planul este numai o previziune de amploare a folosirii unor spații vaste. „Zonificarea" însăși, adică operația preliminară prin care se deosebesc zonele destinate diferitelor funcții (industriale, rezidențiale, administrative etc.) definește proporția dintre suprafețele construite și suprafețele libere și determină în linii mari traseele canalelor de comunicație, configurează sumar spațiul-ambiental al vieții sociale. Încă din acel moment, se hotărește dacă se va putea beneficia de ambient din punct de vedere estetic, sau nu. Nu se va putea beneficia din punct de vedere estetic de un ambient „alienant" sau represiv, ci de un ambient expresiv sau semnificativ în care individul și grupul se vor putea recunoaște și integra. Orașele noastre oprimate de construcțiile intensive ale speculațiilor imobiliare, congestionate de un trafic zgomotos și poluant, nemăsurat de extinse în periferii informe sînt, din păcate, exemple tipice de ambient represiv sau alienant. În raportul dintre cultură și putere exprimat prin soluții urbanistice de tot felul, puterea a fost, în genere, aceea care a cîștigat. Pe plan teoretic, raționalismul arhitectonic indentificase orașul ideal cu orașul funcțional. Într-adevăr, circularitatea funcției distrugea stratificarea ierarhică a claselor, prima cauză a imobilității urbanistice. Desigur că nu puteau exista o urbanistică și o arhitectură a suprarealismului. Totuși, interesul

stîrnit de suprarealismul în sfera nonrațională a
gîndirii și existenței, a concurat fără îndoială la
transferarea problemei urbanistice din planul linia-
rității funcționale în cel al complexității ambien-
tale sau *ecologice*. Spațiul existenței umane nu
poate fi redus la un traseu geometric uniform.
Trebuie să luăm în considerație sensul pe care-l
atribuie comunitatea unor așezări, noduri, sau
puncte de aglomerare, ceea ce, bineînțeles, pune
din nou problema unei simbologii a formelor, a
unei arhitecturi, deci, care nu se deduce ca un
corolar al traseului, ci care îl precede, îl deter-
mină, îl face semnificativ, chiar cu prețul de a-i
întrerupe continuitatea. Ideile urbanistice care se
impun după cel de al doilea război mondial nu
sînt cele ale lui Gropius, ci acelea ale lui Wright,
a cărui arhitectură nu este determinată de tex-
tura urbanistică, ci o determină. *Muzeul Guggen-*
822– *heim*, pe care Wright l-a construit în inima New-
829. 561 York-ului, se inserează ca un bloc plastic în spi-
rală, în alinierea de perspectivă a unei mari artere
și o întrerupe: „loc deputat" al unei experiențe es-
tetico-culturale (muzeu de artă modernă), rupe le-
gea uniformității de perspectivă, la fel cum în
orașul antic, templul izola și determina locul ac-
651, 827, tului religios. Lui L. I. KAHN (n. 1901) i se
839. impută pe nedrept indiferența față de problema
urbanistică, revenirea la proiectarea „clasică" a
formei arhitectonice ca entitate plastică autonomă.
În realitate, linia directoare a operei lui Kahn
este „construcția arhitecturii plecînd de la o idee-
formă originară prin *design* ca instrument". Da-
torită arhitecturii „este recunoscută raționalitatea
autonomă care se explică prin expresia formal-
lingvistică, fără intermediul raționalității științi-
fico-tehnice externe" (Accasto și Fraticelli). Arhi-
tectura lui Kahn are, deci o raționalitate inerentă
(determină de fapt metodologia *iter*-ului proiec-
tual) care nu depinde de modele de raționalism:
se traduce astfel în „specificitatea semantică" sau
în coerența intrinsecă a unui limbaj tipic arhitec-
tonic și numai pentru o extindere urbană. Este o
atitudine poate inconștientă, dar incontestabil fe-

nomenologică, întrucît elimină orice schemă spa-
țială, funcțională, structurală *apriori*. Totuși, re-
curgerea la o idee formală originară nu este deloc
un capriciu inventiv căci, dacă ar fi așa, ar fi
respins și contrazis de logica *design*-ului pe care
o dezvoltă. În sfîrșit, este un raționalism care nu
se justifică printr-un postulat metafizic, ci se veri-
fică în posibilitatea de realizare și în funcționali-
tatea concretă a formei. Poziția lui Kahn poate fi
alăturată, într-un fel, de aceea a lui ALBERS, 659,
un pictor care pleacă de la ideea pătratului ca 870.
formă simbolică a spațiului, dar o verifică prin-
tr-o construcție de culoare și ton prin care forma
simbolică se traduce în spațialitate fizică și vi-
zuală.

Cazul lui Kahn este cazul limită al unei arhi-
tecturi angajate într-o problematică ontologică,
cognitivă, însă în cazul multor arhitecți moderni,
invenția formală are valoarea unei eliberări de
disciplina metodologică a raționalismului și de alibi
față de scopurile politico-sociale ale urbanisticii.
Aceasta determină, deci, ceea ce am putea denumi
boom-ul tehnologic al arhitecturii contemporane.
Invenția formală nu are limite, întrucît tehnolo-
gia poate face totul, poate transforma în reali-
tate chiar utopia și domeniul științifico-fantastic.
Pînă la urmă, problema economică în sine are
prea puțină importanță într-o societate de con-
sum. Consumul urbanistic este un consum care tre-
buie sporit la fel ca toate celelalte consumuri.
Ajungem, astfel, la propuneri care contravin pro-
gramului rațional al transformării problemei arhi-
tectonice în problemă urbanistică: se proiectează
clădiri enorme care ar trebui să aibă nu numai
capacitatea, ci și organizarea internă a unor orașe
mici, și care ar trebui să se înalțe, imense, în spa-
ții goale, dotate cu sisteme de comunicație per-
fecte. Cel care a oferit primul model de acest gen
a fost Le Corbusier în *unitățile de locuit* din Mar- 355
silia și Nantes. De la aceste ipoteze precursoare
pornesc multiplele propuneri, adesea foarte în-
drăznețe și geniale, pentru o urbanistică a viito-
rului: orașe aeriene sau subterane, cupole sau cor-

turi izolante în interiorul cărora spațiul să poată fi organizat independent de orice exigență protectoare, ca simplu circuit de informare și de comunicare. Cercetarea metodologică strict calificată se detașează din ce în ce mai mult de considerarea problemelor reale ale existenței, de asprele contradicții care sfîșie textura societății. Cercetarea urbană avansată poate fi asemuită în multe cazuri cu cercetarea științifică ce are drept scop lansarea unor rachete în spațiile siderale cu o deviere de la premisele și finalitățile instituționale ale științei, deviere ce nu diferă în mod substanțial de aceea care orientează cercetările în scopul descoperirii unor armamente termo-nucleare din ce în ce mai înfricoșătoare, cu excepția urmărilor nesîngeroase ale acestora. Și urbanistica, judecînd după unele prefigurări, deloc improbabile ale orașului viitorului, devine un fel de amenințare psihologică ce justifică teama că acestea răspund, mai curînd, unor aspirații psihologice profunde ale omului integrat într-o societate de masă, și chiar unei aspirații negative pentru compensarea unui complex de inferioritate disperat, insurmontabil, printr-un complex de superioritate sau putere (tehnologic sau rasial, indiferent care).

Cercetarea vizuală

În domeniul vizualului, legat mai puțin direct de presiunea determinantă a puterii tehnologice, rezistența este mai mare, iar criza valorilor tradiționale și transformarea tehnicilor de reprezentare în tehnici de cercetare sînt mai sensibile.

În acest sens, primul pas pe plan teoretic l-a
652, 867, 868. făcut maghiarul L. MOHOLY-NAGY (1895—1946), format în spiritul constructivismului rus, în special al suprematismului lui Malevici și al lui Lissitzky. A predat la *Bauhaus* din 1922 pînă în 1928. Apropierea de Kandinsky a fost determinantă pentru evoluția sa ulterioară. Din 1937, la Chicago, a condus o școală de cercetare vizuală pe care a înființat-o chiar el, în legătură cu dese-

nul industrial. Ca orice mare cercetător, nu a urmat o singură linie de cercetare. Dezvoltînd și aici dialectica *Bauhaus*-ului, a studiat problemele scenei teatrale, adică ale imaginii în mișcare. De aici a trecut la fotografie și la cinematografie, alăturîndu-se, astfel, unora dintre cei mai de seamă reprezentanți ai dadaismului — Richter și Man Ray. Tema cercetării sale este enunțată de titlul uneia din cărțile lui: *Vision in motion*. Fenomenul estetic integrat al existenței nu se exprimă într-o singură imagine care tinde întotdeauna să se materializeze în formă, ci într-o secvență de imagini. Chiar și atunci cînd imaginea este una singură, constituie tot un moment al unei secvențe legată de una precedentă și de una care urmează. Imaginea nu este rezultatul, ci materia și obiectul cercetării. De aceea, Moholy se folosește de imagini *ready made*. Unul din procedeele sale preferate este „fotomontajul", considerat nesemnificativ sau banal. Aceasta este o combinație de diferite imagini fotografice smulse din contextul lor și compuse într-un context nou, semnificativ. Întrucît imaginea este însușită ca un fenomen în sine, este nedespărțită de materia în care se constituie Moholy se folosește de preferință de materiale moderne, cum este hîrtia sensibilizată pentru fotografie, sticla, *plexiglasul* etc. Întrucît nu există viziune fără lumină, analiza imaginii (care este întotdeauna luminoasă) devine analiză a luminii: lumina fiind mișcare, mișcarea și lumina sînt cele două componente fundamentale ale imaginii. Esențial este deci studiul calităților absorbante, reflectante, filtrante și refractante ale suprafeței (*texture*) diferitelor materii. Numai captînd ritmul spațial al luminii (notăm transpunerea „spiritualului" lui Kandinsky pe plan experimental) se relevă coerența interioară a secvențelor imaginilor perceptive, adică se percepe „în mod estetic" esența problematicii lui Moholy, și, în fine, procesul motor al priceperii, elementul *motion* care se leagă în mod necesar de elementul *vision*.

Ceea ce, la origine, constituie dinamismul lui Duchamp și al futuriștilor, și presupunea o acțiune

de forțe, se traduce astfel în „cinetism" ca asociere spontană și succesiune de imagini în domeniul psihologico-optic: numai cu scopul unei cercetări analitice și a unei demonstrații, această mișcare de imagini se transferă unui obiect care dezvoltă o mișcare programată. Privitorul vede astfel materializat ceea ce ar constitui procesul lui optico-mintal, dacă acesta ar reprezenta efectiv un proces de experiență estetică.

Moholy-Nagy, deși a murit în 1946, trebuie să fie considerat strămoșul cercetării vizualo-cinetice și așa-numitei *Op-Art* (op=optical) care se vor dezvolta în Europa și în America către anii '60.

Cercetarea lui Moholy a fost continuată și dezvoltată, pe plan teoretic și în raport cu arhitectura
654, și desenul industrial, de elvețianul MAX BILL (n.
655. 1908) —căruia îi datorăm și încercarea de a reface, în manieră modernă, didactica riguroasă de proiectare a *Bauhaus*-ului în cadrul actualei situații a producției industriale, în *Hochschule für Gestalltung*
653, 758, din Ulm, de NICOLAS SCHÖFFER (n. 1912) în
656, Franța, iar în Italia de pictorul și graficianul L.
657, 772. VERONESI (n. 1908) și de B. MUNARI (n. 1907) — *designer*. Conceptul de artă „concretă", care încă din 1935 a fost contrapus de către Bill conceptului de „abstracție", implică respingerea teoretică radicală a artei ca reprezentare: ca cercetare operativă, arta se determină în mod necesar într-un obiect, dar acesta se concretizează ca instrument demonstrativ și didactic, precum și ca model al unui obiect a cărui funcționare rațională are loc chiar în actul de percepere a acestuia. J. ALBERS
658, 870. (n. 1888) a predat la *Bauhaus* din 1922 pînă în 1933. Și-a continuat apoi activitatea de profesor în Statele Unite. Problema care îl preocupă ca pictor nu este mișcarea, ci densitatea sau profunzimea spațiului, înțeleasă însă cu un cîmp de percepere. Poziția sa este asemănătoare numai cu aceea a lui L. Kahn în arhitectură: el revine la „tablou" așa cum Kahn a revenit la forma unitară a construcției și pornește de la o ipoteză spațială *a priori*, pătratul, ca formă simbolică a spațiului. Nu este totuși, vorba de o simbologie cosmică, aferentă

unei metafizici a spațiului. La Albers pătratul este forma simbolică în sensul atribuit acestui termen de Cassirer în lucrarea sa *Filosofia formelor simbolice* (1923) și aplicat perspectivei de către E. Panofsky (*Perspectiva ca formă simbolică, 1924*). Simbolul nu are deci un caracter substanțial, ci funcțional: este, mai curînd, expresia unui mit care se formează în psihicul uman și care servește gîndirii, dar gîndirea însăși prin procesul ei, îl verifică și, verificîndu-l, îl „demitizează". Toate picturile lui Albres prezintă aceeași schemă; pătrate inserate unul în altul și colorate cu suprafețe cromatice uniforme, printre ale căror cantități implicite de lumină se stabilește o relație care este și metrică, și tonală în același timp, și rațională, și perceptivă. Rezultă, astfel, un proces în interiorul imaginii imobile: suprafețele plate dezvoltă un volum, și nu trecem numai de la pătrat la cub, ci cubul însuși este perceptibil ca volum și cavitate. Procesul de dozare și de proporție a cantităților-calități coloristice se determină ca un proces rațional în interiorul formei simbolice, care încetează să fie ca atare cînd este verificat: este vorba deci, de un proces mai mult psihologic decît abstract matematic și aceasta o dovedește dezvoltarea neprevăzută pe care a avut-o geometria lui Albers în spațialitatea expansivă și pur cromatică a unuia din cei mai mari maeștri ai *informalului* american — M. Rothko.

Pictura în Statele Unite ale Americii

După cel de al doilea război mondial centrul culturii artistice universale și, în consecință, al pieței, se mută de la Paris la New York. Înflorirea explozivă a unei arte americane constituie fenomenul cel mai impunător în istoria artei de la jumătatea secolului.

Cultura artistică americană a început să se formeze la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru. Primele mari colecții de artă au fost opera celor mai bogați reprezentanți ai in-

dustriei și finanței americane. Ele au devenit aproape întotdeauna, în cîțiva ani, și din inițiativa colecționarilor înșiși, fundații și galerii publice. Marele industriaș, „care a ajuns singur la poziția sa", știe că el contribuie la formarea unei societăți cu adevărat moderne, lipsite de tradiții care încătușează. El consideră că trebuie să îndrume cultura așa cum conduce victorioasa economie americană; înființează universități, muzee, centre de cercetare. În cîteva decenii, muzeele americane devin primele din lume. Funcția lor nu este numai de conservare și informare, ci și de propagare a culturii artistice. Se înființează și școli de artă. Inspirîndu-se în continuare din romantismul, realismul sau impresionismiul francez, artiștii americani încep să se intereseze de aspectele țării lor.
660 W. HOMER (1836—1910), primul pictor american independent de academismul european, a fost un povestitor concis și eficace, cu o vigoare plastică ce-l apropie, ca temperament, de un arhitect ca Richardson.

În 1913 se deschide la New York o mare expoziție, *Armory Show*, unde expun, cam de toate, și pictorii americani, dar cei care se remarcă sînt Matisse, Picasso, marii maeștri moderni care în Europa nu se bucură de încredere și sînt luați în rîs. Puțin mai tîrziu, urmează războiul mondial cu intervenția Statelor Unite alături de democrațiile europene în numele idealului progresist comun. În Europa se naște mitul, ideologia Americii, marea țară industrială în care industrialismul nu este un nou feudalism, ci o acțiune colectivă a unui popor tînăr. În America, Duchamp și Picabia își dau seama că întreaga artă europeană a îmbătrînit și a decăzut. Își propun să reînceapă totul de la capăt, să dea viață unei arte de acțiune, nu de formă și editează prima revistă dadaistă — „291".

Artiștii americani părăsesc, încetul cu încetul,
661 modelele europene. J. MARIN (1870—1953) adaptează limbajul *fov* și cubist interpretării peisajului
662, 664 urban al țării sale; E. HOPPER (1882—1967) este un realist lipsit de ideologie, un primitiv fără
663 false candori; B. SHAHN (1898—1969) aplică

grafica aridă a expresioniștilor la o critică amară și usturătoare, dar intenționat educativă, față de viciile țării sale virtuoase și puritane. Este cel mai incisiv dintre pictorii-martori ai „scenei americane", ai „celeilalte" Americi, desigur aceea a șomerilor, a persecutaților, a negrilor. Este poate primul artist „intelectual", povestitor și polemist, mai mult decît pictor. Dar, ca și Dos Passos, romancierul crizei americane din anii '29, pentru a reda sensul realității americane, el are nevoie să descoase și să dezmembreze legăturile logice ale povestirii figurative și ale limbajului respectiv.

Legătura dialectică dintre cultura americană și cea europeană devine și mai puternică atunci cînd datorită situației politice tulburi din Europa, mulți literați, artiști, oameni de știință, în majoritate germani, ruși, spanioli, caută refugiu în America liberă. Fluxul emigrației intelectualilor crește cînd izbucnește războiul și naziștii invadează aproape întreaga Europă. În acest context politic America devine, în numele democrației, depozitara valorilor de inteligență și cultură, pe care odată adoptate, le adaptează imediat la propria structură socială, la propriul „mod de viață". Tensiunea ideologică și polemică ce opunea arta modernă conservatorismului european, nu-și găsește, sau pare să nu-și mai găsească sens în cadrul modernismului și progresului american. Avangarda, care în Europa mergea împotriva curentului, în America merge în pas cu progresul tehnologic, pierzîndu-și caracterul caustic al polemicii. Cele mai frecvente sînt tendințele nonfigurative — cele mai lipsite de conținut și de caracter național. Unul din pionierii lor este S. DAVIS (n. 1894) la care pînă și schemele geo- 665
metrice ale „abstracționismului" european capătă în coloritul viu al picturii sale o intensitate de fenomene observate pentru prima oară.

Figurile cheie ale acestei perioade sînt: AR-
SHILE GORKY (1904—1948) și W. DE KOO- 666, 871.
NING (n. 1904). Opera lui Gorky a fost consi- 667—
derată de mulți critici europeni drept mai puțin 670.
originală. Este foarte ușor de deslușit izvorul fiecărui tablou al său: Cézanne, Picasso, Kandinsky,

Masson. Se înțelege: Gorky a fost un mare „traducător", el a făcut să fie înțeleasă în America cea mai bună literatură picturală europeană. Traducerile sale nu sînt însă transpuneri dintr-o limbă în alta (dealtfel în America abia începea să se formeze — cu Gorky — un limbaj vizual american), nici aplicații ale unor mijloace expresive europene la realitatea americană. Cu Gorky se petrece același lucru ca și în literatura acelor ani: un Scott Fitzgerald, un Faulkner, un Hemingway scriu în limba engleză, dar fac o literatură americană pe care nimeni nu ar mai putea-o considera drept deformare dialectală sau colonială a limbii engleze.

Gorky nu era american, ci armean emigrat în 1915. Condiția de emigrant — pentru care America reprezintă o experiență aspră, dar vitală, sau un mediu străin în care trebuie să se integreze — este tocmai aceea a *adevăratului* american. Gorky a fost nevoit să re-inventeze un sistem de semne care — deși similar din punct de vedere morfologic cu acela al picturii europene, aceasta fiindu-i chiar sursa de pornire — are un conținut de semne diferit. Nefiind legat de dualitatea dintre subiect și obiect, sistemul său nu mai corespunde atitudinii aceluia care se postează în fața realității pentru a o cunoaște, ci agitației interne a celui care o înfruntă și angajează o luptă grea cu mediul necunoscut sau potrivnic pentru a face loc propriei vieți. Se delimitează, astfel, trăsăturile artistului american: un om de acțiune într-o societate de oameni activi, dar „modul" lui de acțiune diferă, vrea să fie acțiune pură, o acțiune ca existență, un mod de existență autentic, cu totul diferit de acela neautentic, fiind fals finalizat, ales de societatea americană ca mod de viață propriu și exemplar. Artistul, pentru simplul fapt de a fi așa cum este, face parte din opoziție, dintr-o minoritate intelectuală, dintr-o „stîngă" culturală care nu are încă o orientare ideologică, dar se va organiza mai tîrziu într-un adevărat „front al opoziției".

În pictura americană, care începînd cu Pollock se va numi *action painting*, semnul (linie, suprafață, sau culoare — categoriile nu mai au nici un sens în afara scopului cognitiv al artei europene) are vitalitatea intensă și tenace a germenului care se naște spontan din apa stătută. Apa stătută este trecutul care, neorganizîndu-se rațional în perspectiva istorică, ajunge în haosul inconștientului. Trecutul care nu devine istorie și care grevează ca un complex de culpă este contrapunerea ocultă a modernismului militant al societății americane extravertite, pata întunecată a optimismului ei. Arta este o acțiune dezinteresată care nu se justifică fals din punct de vedere moral, ridicînd la valoare socială supremă cîștigul, bunăstarea și puterea. Nu se justifică propunîndu-și un anume țel, ci căutîndu-și scopurile dincolo de cenzurile sociale. Din imensa dezordine a inconștientului eliberează și dezvoltă în semn un curent de energie vitală, deduce viața din moarte. Îndeplinește, astfel, în contextul pragmatismului american o funcție liberatoare sau purificatoare, asemănătoare, pe cu totul alt plan, cu aceea pe care o îndeplinește în contextul intelectualismului european, gîndirea istorică.

Alături de Gorky, cu care a fost bun prieten, W. De Kooning experimentează asupra propriei creații funcția și direcția impulsului motor de a face pictură. Olandez, emigrat în 1926, are o formație expresionistă. Dealtfel, printre limbajele figurative europene, cel expresionist este în mod cert cel mai aspru și cel mai violent, cel mai încărcat de accente de protest. Elimină totuși, conținuturile polemice, temele figurative ale expresionismului; le consideră dispersive, ca acelea care deviază pentru un scop fals și fac să se piardă funcția explozivă a acțiunii picturale. Prin polemica lor socială explicită, artiștii din grupul *Brücke* se limitaseră să prezinte tipuri sau modele (deși negative); aceasta este eroarea pe care De Kooning își propune s-o îndepărteze, înlocuind expresionismul figurativ printr-un „expresionism" abstract care nu mai atacă realitatea lumii dezvăluindu-i contradicțiile, ci explodează în profunzime, exprimă neliniștea condiției umane, a exis-

tenţei pe pămînt. La De Kooning gestul expresionist de a picta, de a pune culorile, de a le arunca şi de a le jongla pe pînză, este un gest exploziv, care dezintegrează realitatea. De fapt, fragmentele se recuperează în magma zbuciumată a picturii sale hotărît „informală", aşa cum în fundul noroios al unei fîntîni descoperim, cu un fior de repulsie, hoitul care i-a infestat apele.

Cu totul diferită este predispoziţia psihologică
vag mistică, dar, în acelaşi timp, substanţial asemă-
671, 892. nătoare din acţiunea lui M. TOBEY (n. 1890)
aplicată pe cu totul alt plan cultural — acela al tradiţiilor figurative ale Extremului Orient, aducînd apele sale liniştite pentru a se amesteca în marele bazin cultural american, cu cele mult mai agitate ale curentului european. Din arta extrem-orientală el separă caligrafia atît de sensibilă a semnelor de conţinuturile poetice tradiţionale şi propune chiar să dea sens acestor semne semnificative în afara sistemului lingvistic originar, acesta reieşind din faptul că le transpune din pozitiv în negativ, în faimoasele „scrieri albe" care, începînd din 1935 constituie tot ce este mai bun în opera sa. Scos din contextul lui (ca un cuvînt din care reţinem doar sunetul şi nu sensul), semnul se repetă de nenumărate ori: tablourile lui Tobey sînt alcătuite, în general, dintr-o ţesătură cînd mai deasă, cînd mai rară, de semne aproape egale. Totuşi, nu sînt identice, deşi au aceeaşi origine: fiecare semn în parte fixează un punct al spaţiului şi al timpului şi transcrie un alt moment al existenţei. Este ca un mesaj transmis prin alfabetul Morse, în care semnalele sînt mereu aceleaşi, dar al căror sens se schimbă odată cu frecvenţa, intervalul şi ritmul secvenţei. Semnul stă singur în context, ca şi individul în colectiv. De fapt, tema de la care porneşte cercetarea lui Tobey este mişcarea de furnicar a mulţimii de pe străzile marelui oraş. Ritmul care este determinat de frecvenţa semnelor, eliberată de opresiunea mulţimii, deci lecţia filosofiilor orientale, pe care Tobey le-a studiat îndelung, ne ajută să suportăm anxietatea „megalopolismului" industrial. Este o anxie-

tate ce îl va cuprinde şi pe Pollock care nu se va putea însă elibera de ea decît împingînd-o la marginea unei disperări sfîşietoare.

La polul aproape opus al microsemnului lui
Tobey, se află macrosemnul lui F. KLINE (1910 672
—1962), un semn care nu provine dintr-un alfabet pictural foarte civilizat, ci trasat de artist prin propiul său gest, cu acel dinamism intrinsec propriu picturii de care s-a vorbit privitor la De Kooning. Gestul care face semnul porneşte din interior, dar se finalizează în afară: devine uriaş, o mare umbră neagră şi ameninţătoare pe ecranul alb al pînzei, ca într-un prim plan cinematografic.
Şi în pictura europeană (la Hartung, la Soulages, 686,
la Vedova) gestul este întotdeauna negativ, de 687, 874,
ştergere sau de îndepărtare, indică o condiţie uma- 876, 688.
nă de revoltă, de refuz. La Kline semnul negru 899, 900.
care întunecă suprafaţa albă a pînzei este o proiectare a inconştientului, o pată de vinovăţie pe puritatea conştiinţei.

De aceea este plin de furie chiar şi în ritmica sa de arabescuri. Poate să se contracte într-o hieroglifă de neînţeles, ameninţător de profetică, sau să se dilate pînă la a acoperi aproape toată suprafaţa pînzei, dar totdeauna pata neagră a inconştientului apare pe fondul alb, blocînd potenţialurile infinite ale spaţialităţii sale deschise. Obsesia inconştientului, pata neagră a vinovăţiei, de pe candoarea mult lăudată a democraţiei americane este problema neagră, nu ca o problemă socială obiectivă ci ca o conştiinţă murdară, contrazicere de fond a ideologiei americane.

Ceea ce am putea numi „impresionismul abs-
tract" al lui M. ROTHKO concordă în pictura 673, 880, 882.
americană cu celălalt mare component al culturii europene, factorul dominant al formării lui Rothko: Matisse. Ca şi De Kooning cu imaginea sa expresionistă, Rothko elimină din imaginea impresionistă figuraţia, mitologia naturalistă a spaţiului, falsa pornire de la senzaţia care leagă subiectul de obiect. Rămîne spaţiul, fără persoane, fără lucruri, un spaţiu care nu este teoretic, ci empiric, care se percepe ca substanţă coloristică şi luminoa-

să, difuză și vibrantă. Pare deplasat să vorbim în legătură cu Rothko de pictură de acțiune, acesta fiind un contemplativ cu pupilele dilatate și cu gestul lent și ușor care nu lasă urme. Dar nu toate gesturile sînt dictate de nevroză. Gestul lui Rothko este calm, cadențat, uniform ca și gestul meșterului care zugrăvește un perete, o dată, de două, sau de trei ori, pînă cînd suprafața a atins un anume grad de profunzime și transparență, iar acolo unde înainte era o suprafață rigidă și de nepătruns, există acum un văl care lasă să treacă lumina sau o face chiar să radieze prin culoare. Acțiunea se desfășoară printr-o acumulare și rafinare gradată a experienței în timpul lucrului. Ea nu este nici proiectată, nici gîndită. Un tablou al lui Rothko nu este o suprafață, ci un ambient și caută spontan arhitectura datorită unui fel de afinitate de alegere, nu a unei abstracte „sinteze a artelor". Scopul lui este de fapt, să-l capteze pe privitor, să-l familiarizeze cu mediul, să-i stimuleze imaginația. Și Rothko are, însă obiecțiile sale în ceea ce privește sistemul. Pornind de la gestul zugravului pînă la sublimul spațiului ca substanță de culoare și lumină, el demonstrează că micul meșteșugar din trecut poate deveni artist, în vreme ce muncitorul calificat din cadrul industriei, poate deveni, cel mult, tehnician șef.

674, 675, 877—879, 881. Cu J. POLLOCK (1912—1956) pictura americană de acțiune progresează, atinge punctul cel mai înalt al parabolei sale istorice. Este ultima limită a crizei, dincolo de care nu poate fi decît tăcere, nemișcare, moarte. Ca și la Van Gogh, a cărui existență tragică se pare că o repetă, anii care la Pollock contează mai mult, sînt ultimii. Îi precede o perioadă de cercetare zbuciumată și febrilă în care se adună motivele revoltei ce explodează cu nespusă violență în ultimul deceniu. La origine există o tensiune etico-ideologică ce-l împinge spre pictorii revoluției mexicane, mai ales spre Siqueiros. Îl impresionează *Guernica*, opera cea mai angajată din punct de vedere politic, a lui Picasso. Prin Gorky înțelege sensul adînc al suprarealismului: noua valoare pe care o dobîndește

semnul nu ca exprimare, ci ca prelungire în exterior a interiorității artistului. Citindu-l pe Jung și meditînd asupra lui, se convinge că sfera artei este inconștientul, marea rezervă a forțelor vitale la care se poate ajunge numai prin artă. Nu este dimensiunea amintirilor rătăcite, ci marea adîncă și agitată a existenței de unde provin impulsurile spre acțiune. Crezul societății puritane americane este: existăm pentru a produce. Adevărat este însă, contrariul: producem pentru a exista, trebuie să producem existența. Înainte de acțiune nu există nimic, nici un subiect, nici un obiect, nici un spațiu în care să te miști, nici un timp în care să durezi, Pollock pornește, într-adevăr, de la zero, de la pictura de culoare pe care o lasă să cadă pe pînză. Tehnica sa, a *dripping*-ului (picături și stropi de culoare pe pînza întinsă pe jos), lasă întîmplării o anumită marjă; fără întîmplare nu este existență. Întîmplarea înseamnă libertate față de legile logicii, dar și condiția de necesitate prin care, trăind, înfruntăm în orice clipă situații neprevăzute. Salvarea nu constă în rațiunea care face proiecte, ci în capacitatea de a trăi cu luciditate cazualitatea evenimentelor. Trebuie să-ți găsești ritmul și să nu-l pierzi, orice s-ar întîmpla.

Action painting și *Jazz*-ul constituie două contribuții de mare anvergură pe care America le aduce civilizației moderne. Structural ele sînt foarte asemănătoare. *Jazz*-ul este o muzică fără proiect care se compune citind și care sparge toate schemele melodice și simfonice tradiționale așa cum *action painting* sparge toate canoanele spațiale ale picturii tradiționale. În sunetele haotice ale *jazz*-ului fiecare instrument își are propriul său ritm. Ceea ce le împletește este excitația colectivă a instrumentiștilor, valul care urcă din adîncul inconștientului și atinge culmea paroxismului. Totul se petrece ca în corurile religioase ale negrilor americani: fiecare își strigă propria credință și propria furie și fiecare voce este disonantă față de celelalte, dar tocmai din această disonanță sfîșietoare se naște ritmul sfîșietor al cîntecelor. La

fel, în contextul unui tablou al lui Pollock fiecare culoare își desfășoară propriul ritm și duce la intensitate maximă originalitatea timbrului său. Dar așa cum *jazz*-ul este, mai mult decît o orchestră, un ansamblu de soliști care se apostrofează și răspund, care se stimulează și se lansează din nou unul pe celălalt, tot așa și tabloul lui Pollock ne apare ca un ansamblu de tablouri pictate pe aceeași pînză ale căror teme se înlănțuie, se interferează, deviază, se alătură din nou într-un dans delirant. *Jazz*-ul este muzica negrilor din America și evocă din profunzime, prin note stridente de tandrețe dureroasă și de amenințare cruntă, mizeria și disperarea prezentului, memoria ancestrală a unui trecut acum legendar. Acestea devin, cum spune Faulkner: „sunet și furie". Și pictura lui Pollock este, într-un fel, „neagră". În perioada care precede marilor *spirituals* din ultimul deceniu, la el este clară căutarea unui sens totemic al imaginii într-un amestec barbar, de o extraordinară vitalitate, de sacralitate și de sexualitate. Societății americane, mîndră de ordinea, de productivitatea și de propriul exemplu puritan, Pollock îi oferă alternativa: ori forma elegantă a automobilelor și a aparatelor de uz casnic, ori, dacă vrea artă, s-o caute în tulburarea inconștientului, în bezna propriului complex de vinovăție de neșters.

676 Odată cu chilianul R. MATTA (n. 1912), care a lucrat în Statele Unite cu Duchamp, Miró și Gorky, după ce, în 1936, la Paris, aderase la suprarealism, pictura redevine povestire, dar povestirea se naște din vitalitatea intrinsecă a semnelor și se dezvoltă în dinamismul acțiunii picturale. Semnele devin mici ființe monstruoase, combinație între om și mașină. Ele „fac" pe pînză o pantomimă a lor, științifico-fantastică și grotescă al cărei sens profund este critica, împinsă pînă la parodie, a iraționalității substanțiale a tehnologiei moderne în care societatea exprimă, sub masca raționalității științifice, pulsațiile confuze și negative ale propriului inconștient.

Situația artistică după cel de al doilea război mondial

După cel de al doilea război mondial s-a încercat să se refacă unitatea culturală europeană la care s-a ajuns numai printr-o amară constatare a crizei totale și ireversibile a valorilor pe care se baza istorismul umanist și însăși noțiunea istorică de „Europa".

Pe planul ideilor, criza artei, drept componentă a sistemului cultural european, a avut trei faze: 1) recuperarea critică a marilor teme ale culturii artistice a primei jumătăți a secolului, cu intenția de a le lega, reîmprospătîndu-le, de perspectiva ideologică a marxismului; 2) influența determinantă a „filosofiilor crizei", în special a existențialismului lui Sartre; 3) recunoașterea hegemoniei culturale americane și inserarea operației estetice în teoria și tehnologia informării și a culturii de masă. În legătură cu situația istorico-politică, prima fază corespunde speranțelor revoluționare ale culturii europene, născută din luptele de Rezistență cu o clară determinare ideologică de stînga; a doua corespunde frustrării acestor speranțe odată cu revenirea la putere a claselor conservatoare; a treia, controlului, nu numai al politicii și economiei, ci și al culturii, din partea neocapitalismului american. O situație similară aceleia din Europa a existat și într-o altă țară cu o veche civilizație — Japonia.

Între 1945 și 1950 Picasso, bătrînul campion al bătăliilor artistice ale primei jumătăți a secolului, este în fruntea „tinerei arte" europene. Trecutul lui este inatacabil, orientarea sa politică explicită (el a aderat la partidul comunist), opera sa recentă este pe de-a-ntregul angajată din punct de vedere ideologic. În esență, artiștii din perioada imediat următoare războiului, își propun să reexamineze, din punct de vedere critic, mișcările artistice din prima jumătate a secolului, pentru a determina și revalorifica tot ce era pozitiv în veleitățile lor revoluționare. Obiectul principal al acestei reexaminări îl constituie cubismul. Descompu-

nerea cubistă rămîne marea descoperire a secolului, dar trebuie să fie explozivă, nu analitică, să reflecteze în tăierea formei imaginea pe care şi-o formează conştiinţa sfîşiată şi contradictorie a omului timpurilor noastre despre realitate. Cubismul, înţeles ca „limbaj", devine un mod de a capta direct realitatea. El prinde şi potenţează elementele cele mai emoţionante şi dramatice, poate să dobîndească deci, un accent impresionist sau expresionist, să le combine chiar, realăturînd astfel, cele două mari tronsoane ale artei europene. În
678, această direcţie, lucrează francezii PIGNON,
680, 679. MANESSIER, BAZAINE şi italienii BIROLLI,
515, AFRO, SANTOMASO, CORPORA. O mişcare
518. similară, pornind însă de pe poziţiile grupurilor
677. 682, DIE BRÜCKE (NAY) şi DER BLAUE REITER
681, 723. (WERNER, WINTER), are loc în Germania. Tendinţa nonfigurativă, care nu exclude, totuşi, emoţionalitatea încă naturalistă a culorii, reflectă caracterul esenţial lingvistic al cercetării. Se manifestă dorinţa de a se redeschide şi generaliza cu orice preţ un schimb de idei, de a se inventa mijloace de comunicare directă, în afara oricărei neînţelegeri istorice. Se simte că realitatea nu mai este atractivă, ci un simplu dat faţă de care se încearcă să se reacţioneze în mod activ ca pentru a comunica obiectului o vitalitate pierdută. ESTÈVE, POLIAKOFF, SINGIER se străduiesc să sensibilizeze, să dea schematizării geometrice a spaţiului o imagine sensibilă a realităţii. Aprofundînd cerce-
683 tările, N. DE STAËL (1914—1955) constată cu consternare, aproape cu disperare, că nici o idee *a priori* despre spaţiu şi despre formă nu suprimă problema realităţii care se redeschide neliniştitor, dincolo de orice sistem dat, ca o problemă ireductibilă a *altceva-decît-sine*, care inhibă în artist conştiinţa certă şi totală a propriei existenţe.

Formula neo-cubistă, care părea să împace analiza şi intervenţia directă în situaţie, apare ca un compromis. Frontul intelectualilor progresişti se rupe. Dezbaterea despre artă se radicalizează în opoziţia *realism-formalism*. Realismul înţeles într-un mod simplist a produs peste tot din belşug

opere inutil propagandiste sau glorificatoare. Dar problema rămîne, indiferent de conformismul mediocru faţă de directivele ideologice. La un artist moralmente angajat, cum este Guttuso, ea capătă aspecte dramatice.

Dacă arta nu poate fi politică şi politica se concretizează în lupta de clasă, acţiunea politică a intelectualului trebuie să se desfăşoare conform strategiei partidului care duce lupta. Artistul renunţă la propria autonomie de cercetare şi de expresie pentru că şi-a obţinut propria libertate morală prin orientarea sa ideologică. Nu este vorba doar de a comunica în modul cel mai eficace anumite conţinuturi, ci de a analiza situaţia de fapt a societăţii, de a justifica din punct de vedere moral, lupta politică, prin decadenţa istorică a clasei aflate la putere. Teza opusă, a *formalismului* pur, îşi are cea mai tipică expresie, tot faţă de mişcările similare europene, în grupul italian *Forma Uno* (1947), alcătuită din pictorii Dorazio, Perilli şi sculptorul Consagra. Nu se renunţă la angajarea ideologică, dimpotrivă, se confirmă necesitatea intervenţiei în situaţia socială în curs de transformare, dar se afirmă că arta, ca orice altă activitate, trebuie să contribuie la transformarea structurilor sociale. Există deci o problemă specifică a artei: ca revenire la principiul formei, ca reluare şi reexaminare a rigorii funcţionale a curentelor *De Stijl* şi *Bauhaus*.

Faza următoare nu marchează concilierea, ci depăşirea simultană a celor două metode, deci căutarea unei dimensiuni estetice dincolo de teoriile care iau în consideraţie conţinutul şi forma. Dualitatea conţinut-formă (sau, mai impropriu, dintre figurativ şi nonfigurativ) mai intră încă în controversa tipic europeană dintre marxism şi idealism; deci, tendinţa de depăşire a formei sau a *informalului* este şi tendinţa de a depăşi concepţia care consideră problema artei drept problemă a culturii europene şi de a găsi un punct comun cu tendinţele americane avansate a căror importanţă începe să fie recunoscută către anii '50. Odată eşuate, tentativa de a lega arta de industrialismul

burghez prin programul *Bauhaus*-ului și tentativa de a insera arta în cadrul luptei politice a clasei muncitoare prin *realismul socialist*, raportul dintre artă și societate devine aproape imposibl. Ce sens mai are atunci, să continuăm să considerăm arta drept limbaj?

Poeticile *informalului*, care între 1950 și 1960 predomină în întreaga Europă și în Japonia sînt, fără îndoială, poetici ale incomunicabilității. Nu este o alegere liberă, ci condiția de necesitate în cadrul căreia arta, care fusese considerată de o întreagă tradiție culturală drept formă, se găsește într-o societate care diminuează importanța formei și nu mai recunoaște în limbaj modul esențial de comunicare între oameni. Arta nu mai poate fi o comunicare verbală, o relație. Nu se mai încadrează într-o estetică, adică într-o filosofie. Însuși conceptul de poetică (de la *poiéin* = a face) prevalînd asupra celui de *teorie*, dovedește că singura justificare a artei este acum intenționalitatea operativă. Dincolo de limbajul care continuă să reflecte, totuși, o concepție despre lume și implică ideea de relație, nu există decît singularitatea, lipsa de relativitate, inexplicabilul, dar și incontestabila realitate a existenței. Artistul există, și există deoarece creează. El nu spune ce ar trebui, sau ce ar dori să creeze în și pentru lume. Lumea este aceea care va trebui să dea un sens operei sale. De fapt, singurul lucru pe care-l poate face, este tocmai existența: pe drept, sau pe nedrept, se crede că în artă se realizează un gen de existență „autentică“ care îi este negat mediului social.

Informalul nu este un curent și cu atît mai puțin o modă. Este o stare de criză și, mai precis, a crizei artei ca „știință europeană“, un moment al celei mai mari „crize a științelor europene“ pe care Husserl o descrie drept o cădere a finalității, sau a „*telos*-ului născut în Europa încă din momentul apariției filosofiei grecești, și care constă în voința de a constitui o omenire bazată pe rațiune filosofică“. Astfel se explică și aparența afinitate, dar și marea diferență, ce leagă tendințele nonfigurative europene de expresionismul abstract sau de curentul american *action painting*. Influența artiștilor europeni asupra celor americani (în special prin intermediul lui Gorky) constituie un adevărat transfer de capacitate. Trebuie să ținem cont de faptul că, dacă arta europeană, renunțînd la limbaj pentru a se reduce la actul pur, nu-și păstrează funcția îndeplinită în cadrul unei civilizații a cunoașterii care făcea ca acțiunea să depindă de cunoaștere, actul artistic al americanilor se inserează cu o forță uluitoare de contestație în cadrul unei civilizații pragmatice, a acțiunii.

Ultima definiție, foarte lucidă și ireductibilă, a artei ca formă și a formei ca raționalitate absolută, aparține lui Mondrian. Odată definit principiul formal, odată găsită formula vizuală a spațiului, această claritate de cunoaștere ar fi trebuit să se reflecte și să se răsfrîngă în toate produsele acțiunii umane și să devină semnul vizibil al raționalității fundamentale a existenței. Dar ceea ce dădea foarte mult de bănuit acum, dată fiind turnura pe care o luau lucrurile, era raționalitatea fundamentală a organizării societății. „Virtutea“ rațională pierduse deja bătălia împotriva „furiei“ regimurilor totalitare, a politicii de forță. În ce scop să se continue a se contrapune utopia rațiunii realismului brutal al puterii?

Primul care trece dincolo de mitul rațional este H. HARTUNG (n. 1904). Formulei raționale a 686, lui Mondrian el îi contrapune cu aceeași luciditate 687, 874, actul realizat de o voință etică. În felul acesta se 876. naște poetica gestului, a „gestului frumos“, hotărît, rapid, exact, fără nici o posibilitate de răzgîndire. Semnul trasat de gest face din spațialitatea nedefinită a fundalului un spațiu care are măsura și structura acțiunii. Dacă pentru Mondrian acțiunea depindea de cunoaștere, pentru Hartung, cunoașterea depinde de acțiune. Dar gestul care creează spațiul este și un gest negativ, care șterge orice noțiune precedentă a realității. Semnul trasat de gestul lui Hartung traversează negru și hotărît cîmpul pînzei, și este repetat, reluat ca și cum pictorul ar fi cuprins de furia de a șterge o pagină scrisă. Caracterul etic flagrant al actului

care are loc anulează orice experienţă trecută, reîncepe viaţa. Odată cu Hartung se naşte ceea ce am putea numi iconografia sau, mai just, semantica negării lumii, a suspendării oricărei noţiuni sau judecăţi în legătură cu ceea ce era în aşteptarea celor ce se vor întîmpla.

Iconografia lui *nu* devine unul din motivele
688 fundamentale şi periodice. LA SOULAGES (n. 1919) este pur şi simplu o barare cu dungi negre groase şi grele care lasă pe fundal numai frînturi scurte — timpul şi locul zilei ce se smulge din neființă şi în care trăim. O regăsim şi la americanii
689, 898. 672. 690, 759. C. STILL (n. 1904), KLINE, MOTHERWELL (n. 1915), deşi cu o semnificaţie diferită, interogativă, ca şi cum ar vrea să indice spaţiul redus pe care iminenţa unui trecut obscur îl conferă necesităţii prezente de a acţiona. La E. VEDOVA (n. 1919) capătă un sens mai aspru, de denunţ şi de protest moral. Este singurul pictor din Europa care respinge categoric ipoteza unei „detaşări" a artei şi care afirmă datoria prezenţei şi intervenţiei artistului în situaţiile politice de fapt. În condiţia necesităţii prezentului absolut existenţial,nu există act care să nu fie politic. Dacă artistul ca intelectual „angajat" nu mai are o funcţie integrată în dinamismul sistemului, are totuşi datoria intervenţiei şi a judecăţii, a denunţului şi a protestului. Este opusul „realismului socialist" care încadrează munca artistului în acţiunea politică a partidului. Dar revendicînd artistului-intelectual datoria şi răspunderea unei intervenţii personale, Vedova relevă drama izolării artistului, profet care în condiţia actuală a lumii vorbeşte în deşert. De aceea poziţia sa faţă de politică este asemănătoare cu cea a pictorilor de acţiune americani faţă de sistemul tehnologic-capitalist, deşi însuşi sensul politic al acţiunii sale relevă mobilul istoric, european.

În sfera poeticilor gestului intră şi mişcarea *Cobra*, care ia fiinţă în 1949 în Olanda cu scopul de a influenţa expresionismul nordic şi de a repropune actualitatea lui (numele de *Cobra* rezultă din primele silabe ale cuvintelor Copenhaga,

Bruxelles, Amsterdam). Din mişcare fac parte
CORNEILLE, APPEL, ALECHINSKY A. JORN. 691, 692. 697. 693. 735
Este răsturnarea programatică a purismului formal a curentului *De Stijl* şi răspunsul aproape jignitor dat ororii pe care o avea Mondrian faţă de „barocul modern".

Situînd arta la un nivel pre-lingvistic şi pretehnic, activitatea artistului este redusă la gest, iar opera la materie neformată, dar animată şi plină de sensuri. Arta nu mai are legătură cu societatea, cu tehnicile şi limbajul ei. Este doar o regresiune de la obiect, o existenţă în stare pură, şi, întrucît existenţa pură este unitatea sau imposibilitatea deosebirii a tot ce există, artistul realizează propria realitate umană în materie.

Problema materiei apăruse chiar în momentul în care forma artistică încetase să fie o reprezentare a realităţii spre a se prezenta ca o realitate autonomă, de sine stătătoare prin *collage*-ul cubist şi constructivismul rus. Analiza relaţiei dintre imagine şi materie a fost dusă la capăt de W.
BAUMEISTER (1889—1955) care ajunge la o 698
concepţie ce considera tabloul un cîmp de forţe în echilibru sau în tensiune.

În cadrul poeticilor existenţialiste sau ale *informalului*, problema se pune cu totul altfel: materia are o întindere şi o durată, dar nu are încă, sau nu mai are, o structură spaţială şi temporală. Disponibilitatea ei este nelimitată. Manipulînd-o, artistul stabileşte cu ea un raport de continuitate existenţială, de identificare. Este adevărat că nu are, şi nici nu poate avea, o semnificaţie bine definită, adică nu poate să se transforme în obiect, dar tocmai pentru că este şi rămîne problematică, artistul identifică în ea propria sa îndoială, incertitudinea în ceea ce priveşte propria existenţă, con-
diţia de alienare în care-l pune societatea. J. FAU- 699, 872.
TRIER (1898—1964) evită orice contact cu cercetările structurale cubiste şi post-cubiste. Se alătură, în schimb, ultimelor rămăşiţe ale tradiţiei impresioniste, ultimei perioade a lui Monet şi Bonnard. Constată că materia picturală nu este numai mijlocul prin care se explică senzaţiile, ci şi o

substanță sensibilă sau impresionabilă care absoarbe din senzații extinderea și durata lor, însușindu-și-le. Tot ceea ce trăim devine materie, deci (cum spusese Bergson) materia este memorie, ceva care ne aparține, dar care se înstrăinează de noi și începe să existe pe cont propriu, un fragment de realitate, dar tocmai de aceea realizează în mod tragic existența noastră fragmentată, drama că sîntem pe lume și totuși înstrăinați de ea. Numai materia care-și însușește existența noastră realizează condiția umană, condiția unei „existențe" care nu este acea „viață" pe care Sartre a descris-o în *Nausée* și care se traduce într-o disperantă realitate în anii ocupației naziste, cînd omului îi este negat dreptul de a fi om. Seria *Otages* constituie, de fapt, momentul cel mai important al operei lui Fautrier, moment care face din el interpretul unei întregi situații europene tragice.

700, 873 J. DUBUFFET (n. 1901), care lucrează în aceiași ani și în același mediu, este un spirit pătrunzător, critic și fără scrupule, pînă la cinism. De ce să cauți materia dincolo de limbaj, ca și cum limbajul ar fi ceva spiritual sau rațional? Limbajul este și el materie și, ca atare, ductil, plastic, impresionabil, susceptibil prefacerii și coruperii. Cercetarea sa, ca și cea a lui R. Queneau — omul de litere care îi este prieten—era lingvistică și avea drept scop distrugerea mitului imunității, a spiritualității, a incoruptibilității limbajului. Pictura nu reprezintă, nu exprimă, nu comunică, este existența în stare sălbatică; fenomenologia ei este haotică și neconcludentă, dar extraordinar de variată și de vivace. În ciuda tuturor echivocurilor, a sensurilor duble, a distorsiunilor, a *lapsus*-urilor la care dă naștere, nimic nu demonstrează mai bine confuzia, amestecul de imagine și materie, decît limbajul vorbit. La Dubuffet (la care regăsim grotescul rece și feroce a lui Jarry) prostia constă în a face din artă un mit, în a o pune cu forța în raport cu așa-numitele „activități superioare" sau chiar sublime, ca și cum civilizația cu care ne mîndrim ar fi altceva decît ceea ce denumim — vorbind de popoare aparținînd altor culturi — cu

bunăvoință, „folclor". În sfîrșit, în perspectiva sceptică a lui Dubuffet cultura europeană atît de ridicată în slăvi nu este decît un simplu fenomen în fenomenologia nemărginită a antropologiei culturale.

În Italia, A. BURRI (n. 1915) sare pragul, se 701, 883, 884.
eliberează de materia prea sensibilă, aproape predispusă emfazei și sublimului picturii tradiționale. Folosește în schimb, saci rupți, cîrpe, hîrtii și lemne arse, tăblii de fier. Coase, sudează, lipește cu o meșteșugime aparent rudimentară, dar care în realitate este foarte dibace. Desigur că este posibil ca în rupturile și rănile materiei să determinăm o iconografie a suferinței și, dincolo de ea, un principiu, formal sau structural (conștiința) pe care ofensa și distrugerea materiei (carnea) nu reușește s-o șteargă. Materia și conștiința sînt contopite în context și nu se pot deosebi, acesta este tragicul. Sensul tragicului devine și mai obsedant la spaniolul A. TÀPIES (n. 1923) care-l concretizează în intoleranță 885
față de situația politică a țării sale. Materia sa este zid, ciment, ușă închisă, oblon tras. Capătă amprenta existenței așa cum pereții închisorilor rețin și înmînează cronica existenței condamnaților. Viața ar trebui să fie libertate, dar nu este; fiecare stavilă pusă libertății transformă viața în simplă existență, în imposibilitate de discernere a materiei. De la fenomenologia materiei se trece ușor la fenomenologia rămășițelor și reziduurilor: poetica amprentelor lui T. SCIALOIA (n. 1914), a resturilor de cadavre (MILARES, n. 1926), a rebuturilor (prima perioadă a lui RAUSCHENBERG). 702, 778, 901—903.

Tema materiei este fundamentală pentru sculptură, care, *ab antiquo* este arta sublimării materiei în imagine. Arp și Moore mai caută încă să sublimeze materia într-o formă originală și genetică — organicul. A. VIANI (n. 1906), interpretînd sen- 703, 796
sul profund al poeticilor clasice, definește figura plastică în trecere de la materie la lumină. Prevalează, totuși, tendința opusă, aceea a degradării și a descompunerii materiei „nobile" a sculpturii, ceea ce se observă în mod deosebit la sculptorița franceză G. RICHIER (1904—1959). Elvețianul 737

890. A. GIACOMETTI (1901—1966) merge mai de-
parte. Distruge fizic statuia, reducînd-o la o si-
luetă aproape filiformă, căreia îi mai rămîn numai
cîteva urme de bronz ca niște picături de ceară.
Este opusul artei poetice a „creșterii“ organice a
lui Arp și a lui Moore: nu statuia creează spațiul,
ci spațiul descompune statuia.

Procesul de desfigurare se accelerează la sculp-
705 torii englezi care urmează după Moore: CHAD-
706 WICK (n. 1914) și ARMITAGE (n. 1916). Statuia
devine o formă anormală, enigmatică ce emană
în jurul ei un halou de ambiguitate. Spațiul însuși
se umple de ambiguități, de cele mai ciudate com-
binații de materie și imagine. Statuia devine odată
800 cu opera lui CONSAGRA (n. 1920) o placă de
metal din mai multe foi pe care presiunea bilate-
rală a spațiului o comprimă, o sfîșie, o străpunge.
704 MASTROIANNI (n. 1910) face ca materia să ex-
plodeze în spațiu, îi dă o formă în clipa arderii.
LEONCILLO (1915—1968) aduce în sculptură
materia săracă și tehnica „minoră“ a ceramicii. El
se îndepărtează de tipologiile plastice tradiționale,
caută în gestul care plăsmuiește materia moale o
continuitate a existenței care se va manifesta apoi,
prin ardere, într-o unitate de masă, culoare și lu-
mină.

Deci, nu mai este vorba de a defini structuri
plastice în afara materiilor și a tehnicilor tradițio-
nale ale sculpturii, ca în constructivismul lui Pevs-
ner sau Gabo. Există tendința de a provoca criza
celei mai bine conservate dintre tehnicile clasice,
și a conținuturilor semantice *ab antiquo* legate de
sculptură ca artă profund atașată de ideea isto-
riei, tipic „europeană“. Pornind de la structurali-
707 tatea cubistă spaniolul GONZALES (1876—1942)
declasase materia sculpturii de la bronz—metal
destinat încă din antichitate realizării formei —
la fier, metal destinat fabricării instrumentelor, us-
tensilelor. Nu este vorba de o adaptare a sculpturii
la noua tehnologie industrială. Poetica materiei se
manifestă în sculptură, ca poetică a apelor sau
resturilor, deci a opusului „produsului“. Punctul
de luciditate maximă este cel atins de E. COLLA

(1899—1969): piesa mecanică, ruptă sau părăsită,
se reciclează ca obiect fiind substrată logicii func-
ționale a mașinii, nu pentru că ar reprezenta în
mod simbolic „civilizația mașinilor“, ci pentru că
nu mai este în raport cu ea.

Rebuturile pe care americana L. NEVELSON 710
(n. 1900) le așază, le închide în dulapuri și ade-
sea le patinează cu alb sau negru, sînt bucăți de
lemn strunjit, elemente de mobilă veche, produse
ale unui artizanat dispărut. Aluzia la „podul“ me-
moriei, la „dulapul“ inconștientului este evidentă,
dar și refuzul sculpturii de a se adapta la tehnicile
industriale și revenirea sa, mai curînd la tehnica
artizanului și a tîmplarului. Este același impuls
care-l face pe D. SMITH (1906—1965) să se apro- 711
pie de meseria de fierar, să caute în instrumentele
de lucru originea formei. CÉSAR (n. 1921), ca 713
sculptor, este interesat de perioada negativă a ci-
clului industrial, cea în care resturile de metal se
comprimă în blocuri spre a fi trimise la topit,
adică momentul în care industria își încheie ci-
clul, își distruge propriile produse și le readuce la
starea inițială de materie primă. CHAMBERLAIN 714
(n. 1927) face sculptură cu caroseriile mașinilor
ciocnite: prinde strălucirea tablelor colorate care
se contorsionează în ciocnire, fixează clipa acci-
dentului, a evenimentului. Maghiarul KEMENY 724
(1907—1965) multiplică, repetă, alternează serii
de elemente mecanice pentru a deduce calitatea
materiei din cantitate, J. TINGUELY (n. 1925) 712
reconstruiește din resturi mașini fantomatice și
deseori grotești, cărora le atribuie o mișcare inu-
tilă, vag amenințătoare.

Poeticile denumite ale „semnului“ nu constituie
o a treia cale, alături de cea a gestului și a mate-
riei, ci se situează dincolo de identificarea artei și
a existenței. Problema semnului a fost pusă imediat
după război de către WOLS (1913—1951), care, 721
la rîndul său, o preluase indirect de la Klee. Tră-
sătură de linie sau culoare, indiferent ce, numai să
nu constituie forme și imagini, semnul nu repre-
zintă și nici nu exprimă, ci doar se manifestă. La
Wols este o legătură sensibilă și iritabilă între

două stări de existență la fel de pline de anxietate: nu interiorul spiritului și exteriorul lucrurilor, ci numai ceea ce este înlăuntrul și în afara învelișului fizic. Între interior și exterior există o continuitate de substanță, dar și o diferență de mărimi și de forțe, o lipsă de armonie și o stare neplăcută, ale căror semne, ca terminații nervoase excitate, sînt tocmai semnalele de alarmă. În aceiași ani, și Pollock simțea nevoia unei continuități ciclice și ritmice între propria existență și existența lumii, și nu ajungea la ea fără drame. La Wols semnele devin, însă, simptome de aritmie, de suferință, s-ar putea spune că face pictura pe propria lui piele, ca un tatuaj, pentru sensibilizarea propriei ființe la contactul cu lumea, un contact care provoacă o durere aproape insuportabilă, dar este totuși viață. B. SCHULTZE (n. 1915), prinzînd sensul aproape filosofic al semnului lui Wols, îi dă consistența fizică a unui fragment de țesut organic. Semnul tinde să se infiltreze în materie ca un bun conducător de electricitate care o electrizează tocmai pentru că nu reprezintă și nu înseamnă numai întinderea și prelungirea existenței persoanei în realitatea de care nu se mai poate deosebi în mod evident. Acest lucru se observă, ca la Wols, și la alți artiști germani care se alătură lui Kandinsky și mai ales lui Klee în perioada de după război, ar-
716, tiști cum ar fi C. BUCHHEISTER (1890—1964)
869. și J. BISSIER (1893—1965). Este semnificativ faptul că cercetarea raportului materie-semn, anulînd orice limită sau cezură în continuitatea spațiului și a timpului, se asociază cu nevoia de a ieși din cadrul culturii europene, intelectualistă și istoristă: Baumeister se inspiră din arta aztecă și peruană, BISSIER se convertește la poeticile extrem-orientale din perioada *Zen*. K. O. GOETZ (n. 1914), printr-o subită revenire la romantism, contopește poetica semnului cu aceea a gestului care suscită și domină forțele existenței: același val ritmic parcurge și unifică mișcările microspațiului fiziologic și macrospațiului cosmic. G. HOEH-
722 ME (n. 1920) trece dincolo de aceasta: totul este semn, universul este un univers de semne; tabloul

nu este decît o diafragmă provizorie pe care semnele rătăcitoare se așază și devin vizibile. La K. SONDERBORG (n. 1923) semnul este scriere, 717
transcriere diagramatică a mișcării existenței. W. GAUL (n. 1928) îi răstoarnă sensul și-l exteriorizează, îl traduce într-o redare de semne frapantă și nu consideră necesar să-i păstreze semnului o semnificație intimă sau profundă într-o lume care vorbește prin semne și în care sistemul de semne ia locul limbajului.

În Franța, semnul își păstrează sensul lingvistic. La H. MICHAUX (n. 1899), care e și poet, semnul este scriere ritmică, vizualizare a desfășurării
metrice a poeziei. La DUBUFFET este urzeala, țe- 700, 873.
sutul circulator și înviorător al materiei lingvistice. La C. BRYEN (n. 1907), la R. BISSIERE (1888—1964) și, mai tîrziu, la J. SERPAN (n. 1922) este o liberă adnotare coloristică.

Noțiunea de semn apare în arta europeană 718
chiar în clipa în care se profilează cercetările semiologice și structurale în alte discipline, mai ales în glotologie, adică atunci cînd fiecare disciplină simte necesitatea să analizeze și să clarifice sensul propriilor semne pentru dezvoltarea propriei metodologii. În artă cercetarea în domeniul semnelor este începutul necesității de a reliefa rațiunea și funcția instituțională a artei înseși.

Semnul este o forță care acționează într-un *cîmp* și ale cărei limite sînt cele ale propriei influențe. Mai multe semne compun un sistem, adică un ansamblu de semne aflate în interacțiune. Relația dintre un semn și cîmpul lui constituie și ea un sistem. Atunci cînd L. FONTANA (1899—1968) face din tablou un *cîmp* de culoare și apoi îl despică printr-o tăietură netă, demonstrează că semnul (tăietura) este incompatibil cu o delimitare a spațiului: este distrugerea simbolică a picturii cu ambiguitatea sa de spațiu dublu, afară și înăuntru, dincoace și dincolo de tablou. La Fontana mai există un aspect operativ de cea mai mare impor-
tanță: el nu se mulțumește să „însemneze" semnul, 458,
ci îl face să „acționeze", taie efectiv pînza cu o 886,
tăietură de brici de lungime „potrivită" în locul 888.

„potrivit", astfel că dă cîmpului o dimensiune la fel de precisă ca aceea a spațiului. Acum noțiunile de semn și de cîmp sînt indispensabile pentru explicarea fenomenologiei producției industriale: un „produs" industrial nu este un obiect, pentru că nu determină un subiect în beneficiar, este pur și simplu o unitate într-o serie căreia îi corespunde o parte dintre beneficiari; este însă, un semn, mai precis, semnul unei anume dezvoltări tehnologice, iar cîmpul este aria în care este difuzat produsul, marcată prin semnul acelei dezvoltări. Gestul-semn al lui Fontana se opune tocmai acestei situații: un *unicum* pe care numai artistul îl poate produce și care nu poate fi redus la serii. Întrucît gestul-semn este singurul care dă aproximației cîmpului dimensiunea bine determinată a spațiului, se deduce că fără prezența colaterală și independentă a artistului, producția industrială nu dă rezultate vizibile. În epoca „progresului" tehnologic Fontana revendică artistului prerogativa invenției.

887 C. CAPOGROSSI înfruntă, într-un cu totul alt fel, aceeași problemă a repetării seriale. Ipoteza lui este că în ordinea estetică, serialitatea este de cu totul altă natură decît în ordinea economică și tehnologică. Semnul lui are o structură constantă, dar valențe multiple: este ca o „sudură" univer-
369, sală a structurilor metalice ale lui Wachsmann,
370. avînd în sine virtualitatea unor infinite contexte. Este adevărat că se repetă în mod serial, dar ceea ce se schimbă este ritmul serialității și acest lucru rezultă în chip firesc din calitatea originară a semnului. Sistemele indicatoare sau cîmpurile picturii sale sînt, de fapt, diferite întotdeauna, cu alte cuvinte, ceea ce realizează prin pictură și nu ar putea fi realizat altfel, este o serialitate calitativă, și nu cantitativă. În același context de interese și din aceeași exigență de diferențiere și justificare a operației artistice față de cea tehnologică industrială, apare problema „continuității" și a „variației" sau „mutației" în continuitate, determinîndu-se chiar în schimbări, calitatea pe care o permite serialitatea artistică și pe care o exclude serialitatea produselor. Aceasta este cercetarea care

se manifestă în pictură la P. DORAZIO (n. 1927), 785.
iar în sculptură la A. POMODORO (n. 1926), în 797.
ale cărui *sfere* și *coloane* (forme vădit simbolice de continuitate și globalitate) sînt date diferite serii de semne cu schimbări de frecvență și de intensitate chiar și în interiorul aceleiași serii. Un criteriu de bază al schimbării semnelor și seriilor (în această cercetare, ca și în altele similare, ca de exemplu aceea a germanului Schreiber) este limita de toleranță psihologică atît a artistului care „semnează", cît și a beneficiarului prin care artistul stabilește astfel un raport direct, co-existențial, și tocmai această limită a posibilității de repetare determină accentuarea diferită a semnelor în aceeași serie, și schimbarea „sensului" în seria următoare.

După cum se vede, nu mai este vorba de o funcție, ci numai de comportarea artistului în cadrul realității sociale. Poate părea o limitare gravă, dar de fapt ea reflectă refuzul de a considera societatea numai în cadrul organizării ei în scopul producției industriale, dorința de participare a existenței ei globale, chiar și a contrazicerilor și a frustrărilor ei. Cel care a făcut acest salt a fost francezul Y. KLEIN (1928—1962) prin intervențiile sale succesive, spectaculoase, care sînt, fără îndoială, „operații estetice", nu ca înainte „opere de artă" identificabile într-un obiect produs. Atunci cînd Klein umple suprafața pînzei cu o singură culoare, fără cea mai mică variație, își propune desigur să modifice raportul dintre beneficiar și ambianță și nu face acest lucru acționînd asupra mediului („dîndu-i o anumită tonalitate" de culoare, ca Rothko, și într-o oarecare măsură ca Fontana), ci asupra beneficiarului, determinîndu-l să „simtă" ambianța după o anumită culoare, adică să „trăiască" în albastru, în roz sau în auriu. De aceea el subliniază aspectul spectaculos și ritual al propriului gest autoritar, recurgînd, de exemplu, la „pensule vii" adică la modele nude îmbibate de culoare care-și lasă amprenta pe zid. Nu mai este o tehnică, nici un „stil"; operația constă în acțiuni de alegere ale căror motive îl

privesc numai pe artist și ale căror efecte acționează asupra întregii societăți.

Apropiat de Klein a fost italianul P. MAN-
719, 770. ZONI (1933—1963), care ajunge la poziții și mai drastice, proprii dadaiștilor, mai ales lui Duchamp. Încă de la început, folosind obiecte de uz comun (chifle, ghemotoace de vată etc.) pe care le definește însă cu ajutorul culorii, el consideră activitatea artistului ca o sarcină semnificativă. Ajunge să elimine repede orice procedeu tehnic și să considere arta drept simplă acțiune, nu numai să „semneze" și să autentifice drept artă lucruri și chiar persoane, ci să prezinte cutii ermetic închise care conțin o linie trasată pe un sul de hîrtie și chiar respirația și materiile fecale ale artistului. Este vorba, evident, de acțiuni demistificatoare, nu numai față de artă, ci și față de orice lucru căruia societatea îi atribuie o valoare. Ele implică totuși și ideea că experiența estetică îl privește numai pe artistul care o realizează și că cel care beneficiază de ea nu poate decît s-o cumpere „într-o cutie închisă", fără posibilitatea de a alege și a judeca, cum face de obicei cu produsele industriale.

Este ușor de înțeles cum excluderea oricărei tehnici organizate și reducerea activității artistului la intervenții revelatoare ale prezenței sale, care, deși nepotrivită, nu poate fi eliminată, duce la fenomene eterogene, și intenționate în același timp. Le-a coordonat într-o mișcare largă, criticul francez P. Restany, care are meritul de a fi interpretat propria funcție de critic militant drept participare directă și personală la operația estetică. Sudura este importantă: dacă artistul nu mai este deținătorul unei tehnici, dacă el nu mai produce obiecte de „evaluat", nu poate exista critică *a posteriori*, iar dacă operația estetică este alegere sau judecată, nu poate exista o primă judecată, a artistului, și o a doua, a criticului. Pe de altă parte, simplul act al artistului ar fi imposibil de comunicat și nu ar avea durată, dacă nu ar fi verbalizat de critic, primul beneficiar privilegiat, care dă publicului modelul unui rezultat eficace, dar și

răspînditorul unui „discurs" care face parte integrantă din operația estetică (de aici reiese și importanța literară, a prozei critice a lui Restany).

Mișcarea ce capătă în 1960 numele de *Nouveau Réalisme* nu angajează și nici nu limitează libertatea de intervenție a componenților săi. „Acești noi realiști consideră lumea drept un tablou, marea operă fundamentală din care-și însușesc anumite fragmente dotate cu o semnificație universală. Ei ne arată realul în aspectele diferite ale totalității sale expresive. Ceea ce se manifestă prin tratarea acelor imagini obiective este întreaga realitate, bunul comun al activității oamenilor, *natura în secolul al XX-lea*, tehnologică, industrială, publicitară, urbană". (Restany) Se folosesc cele mai diferite materiale: afișe, imagini de cinema, fotografii de tiefdruck-uri, lumini de neon și fluorescente, culori acrilice, toate genurile de material plastic. Evenimentul estetic trebuie să se producă în contextul fenomenologiei lumii moderne, să-i reliefeze anumite aspecte semnificative; dar care altul poate fi sensul acelui eveniment neprevăzut și nesolicitat, decît acela de a altera o ordine preconstituită, de a determina o ruptură a acelei *routine* de consum?

Desigur, refuzul tehnicii implică și el o tehnică: ceea ce refuzăm este tehnica organizată, de proiect, adică tehnica prin care societatea industrială își organizează propria activitate. Ceea ce i se contrapune este o tehnică neproiectată, care constă în a lua și a folosi lucruri sau imagini care fac parte din contextul social, din ambient. Este tehnica pe care Levi-Strauss, o autoritate în antropologia culturală, o numește *bricolage*, tehnica primitivului care trăiește din adunături. Este modul de comportare propriu epocii preistorice care este așa, tocmai pentru că omenirea nu a formulat încă un proiect finalizat al dezvoltării sale. Procesul poate fi studiat mai ales în opera aproape paradigmatică a lui ARMAN. Primul moment, nu 728, 730.
este cunoașterea (adică definirea unui obiect față de un subiect), ci „însușirea" unor lucruri care fac parte din contextul de fenomene din lumea mo-

dernă. Al doilea moment este repetarea instinctivă a gestului, adunarea prăzii. Acest moment poate avea o variantă: lucrul apucat este fărîmițat cu furie. Este opusul acumulării, al *assemblage*-ului, l-am putea numi dezmembrare-*dissemblage*. Restany observă just că „acumularea de x obiecte de același gen sugerează *mai mult* și *altceva* decît un obiect unic, luat izolat"; ca obiect secționat sau dezmembrat are o altă semnificație decît obiectul întreg. De fapt, comportarea lui Arman o repetă pe aceea a primitivului care acumulează cu aviditate sau distruge brutal tot ce apucă. Există trei ipoteze: față de aceleași obiecte artistul îi opune atitudinii societății o atitudine diferită și contradictorie; artistul repetă o atitudine ce aparține societății; artistul relevă *adevărata* atitudine a societății sub semnul ordinii aparente a proiectelor sale tehnologice. Această ultimă ipoteză este cea mai acceptabilă: civilizația industrială sau de consum readuce societatea la nivel de preistorie, face din omul civilizat un primitiv, un *bricoleur*.

Un alt caz îl constituie afișele publicitare sfî-
733, 904. șiate ale lui ROTELLA și ale lui HANS, un proces de *décollage* care se contrapune constructivității implicite a *collage*-ului cubist. Este evident sensul de *réportage* urban. Afișele publicitare constituie un aspect efemer, dar important, al peisajului citadin și sînt prezentate tocmai sub un aspect efemer și decăzut, făcînd auzie foarte clară la schimbarea rapidă a aspectului orașului. Avem și aici două momente: însușire și distrugere. D. SPOERRI adună și fixează un ansamblu de obiecte așa cum au fost așezate în mod întîmplător pe o masă. Făcînd abstracție de poetica lui Schwitters (pe care așa-numiții *bricoleurs* îl recunosc drept precursor) tema este acum schimbarea lentă în timp a ambientului vizual. Aici intenția polemică este mai evidentă; obsesia de a conserva, îndreptată împotriva obsesiei de a consuma. Putem spune același lucru despre acele *empaquetages* ale lui CHRISTO, care înfășoară totul în foi de *celophane*, pînă și clădirile și stîncile australiene, făcînd aluzie manifestă la mania „ambalajelor" cu care

civilizația de consum relevă, oculteză, dar mai ales mistifică și mitifică propriile sale produse.

Tendința numită *Noua figurație*, care revine în multe cazuri la tehnica tradițională a picturii sau a sculpturii, devalorizînd-o, însă, pe față, redînd-o drept una din multele și intertransformabilele tehnici ale imaginii, poate părea, dar nu este contradictorie față de aceste orientări care se situează acum dincolo de tehnicile inerente artelor din trecut.

Drept punct de plecare este considerat englezul F. Bacon, dîndu-i-se însă operei sale o interpretare forțată și unilaterală. Este clar că problema nu înseamnă recunoașterea sau nerecunoașterea figurii umane, ci valoarea pe care i-o atribuim, iar Bacon marchează limita extremă a devalorizării, a degradării voluntare nu numai a figurii, ci și a picturii ca artă a figurativului. „Cazul Bacon" nu putea să se producă decît în ambianța unei culturi întotdeauna la zi, și cu toate acestea, aparte și „insulară", ca cea britanică. Bacon duce o polemică aspră cu purismul postcubist, de o corectitudine oxfordiană, a lui NICHOLSON (n. 1894) și cu rigoarea aproape suprematistă a lui PASMORE (n. 1908), dar se deosebește și de curentul contrar, căruia totuși i se alăturase la început — suprarealismul picassian, fantastic al lui Moore, precum și cel neoromantic și expresionist al lui Sutherland, cu culmile sale „sublime" între mistic și demoniac. Mobilul moral al literaturii picturale convulsive a lui Bacon (în Anglia, începînd de la Hogarth, pictura se împletește cu literatura) îl constituie ura surdă împotriva „ipocriziei victoriene" perseverente, care măsoară demnitatea umană în respectabilitate socială. Concepția sa negativă despre lume ca societate (natura nu mai constituie o problemă, fiind un bun deja pierdut) este radicală, ca aceea a lui Beckett. Face din teatru un teatru „al cruzimii", ca acela al lui Artaud (nu numai ca urmare a fondului său baroc întunecat și tulburător, ci și pentru a face de rușine, pe scenă în lumina crudă a reflectoarelor, omenirea mediocră a timpului nostru, și, și mai

mult, pictura), artă curteană care tinde să ascundă partea urîtă a vieții, ce trebuie, dimpotrivă, pusă în lumină ostentativ pentru că este o urîțenie morală, un păcat. Distruge deci, pictura, ca și Giacometti, în aceiași ani, din motive similare, sculptura. Mai întîi „pune în pictură" figura (deseori o preia din pictura din trecut: *Portretul lui Inocențiu al X-lea* de Velázquez, *Autoportret*-ul lui Van Gogh) și asistă apoi ca spectator, nu fără sadism, la coruperea ei. Grăbește dezagregarea blocînd perspectiva, eliminînd aerul, contorsionează corpurile asfixiate într-o lumină crudă. Uneori peste pictura proaspătă trece o cîrpă pentru a desfigura chipurile. Este aproape de necrezut faptul că intelectualitatea de stînga a continentului a putut considera drept revoluționară această morală exasperată care îl leagă pe om de păcat (de păcatul originar, al cărnii) și îi neagă dreptul la speranță, că, văzînd în ea numai fantoma figurii, au putut saluta drept restaurare a picturii figurative ceea ce de fapt era condamnarea ei nemiloasă.

Ca și noul realism, și noua figurație — cu tentativele respective de a recupera o posibilitate de narațiune — a contribuit la eliminarea inhibiției care restrîngea cercetarea estetică la anumite cadre iconologice și la punerea esteticienilor în legătură cu fenomenologia fără margini a imaginii lumii moderne.

Noi direcții de cercetare

Experimentările de poetică și propunerile de intervenție estetică ce s-au succedat, încrucișat și suprapus în ultimii 20 de ani concordă asupra unui punct comun: artistul poate, sau trebuie să facă orice, dar ceea ce cu siguranță nu poate și nu trebuie să facă este să realizeze opere de artă în sensul tradițional al cuvîntului, adică obiecte de care se leagă o plus-valoare și care, în consecință, sînt disponibile numai unei *élite* căreia îi sporesc bogăția, deci, capacitatea puterii. Într-o societate de consum, care transformă totul în marfă, singurul lucru pe care-l poate face un tehnician al imaginilor, atît timp cît vrea să păstreze autonomia propriei sale discipline, este să producă imagini care să nu fie comercializate și care să se sustragă proceselor de consum. Așa cum trebuie să rupă orice legătură cu piața, tot așa cercetarea estetică trebuie să rupă orice legătură cu tehnologia producției industriale care fabrică obiecte pentru piață. Aceasta nu înseamnă ruperea legăturilor cu societatea, ci numai refuzul de a crede că existența societății este identică funcției tehnologice industriale. Este ușor de spus că cercetarea estetică trebuie să fie autonomă. Autonomia nu înseamnă izolare. Autonomia unei discipline constă în efortul de a o practica în interesul întregii societăți și nu a unor grupări restrînse care sînt la putere. Ca și cercetarea științifică, cercetarea estetică trebuie să fie autonomă și folosită. Trebuie, deci, ca societatea s-o folosească în specificitatea sa ca autonomă, întrucît dacă nu ar fi autonomă, dacă ar fi deci, instrumentalizată, ar fi mai mult decît inutilă.

Aceeași problemă o găsim în raportul dintre știință și putere. Nu poate exista politică fără știință. Dar dacă știința se află în serviciul puterii, dacă îi furnizează arme pentru acțiunile ei de forță, dacă ține secrete și nu utilizează propriile descoperiri (care ar trebui să servească omenirii pentru rezolvarea problemelor sale) pentru ca ele să servească drept „amenințare", adică drept argument de presiune și de șantaj, trădînd propriile sale scopuri instituționale, ea nu mai este știință, ci aplicare științifică. Doar dacă puterea nu ar însemna presiunea unor anumite grupuri asupra altora, ci o autoguvernare a întregii societăți, știința ar putea colabora cu puterea fără a se trăda pe ea însăși. Același lucru se poate spune despre cercetarea estetică ce se configurează de fapt, din ce în ce mai puțin ca „artă", și din ce în ce mai mult ca știință și tehnică a imaginii. Istoria contrastului dintre cercetarea estetică și putere nu poate fi scrisă încă. Contrastul mai acționează și, ca în toate contrastele, întîmplările alternează. Tot

ceea ce se poate face acum este ca specialiștii imaginii să indice căile de cercetare a autonomiei propriei lor discipline.

Una din căi este aceea a studiului procedeelor optice și psihologice ale percepției, studiu care pornește de la impresionism, trece prin cubism, Mondrian, constructivism și analizele viziunii aduse de *Bauhaus*, ajunge pînă la recentele cercetări *vizualo-cinetice* și la curentul *Op-Art* american. Sarcina fundamentală este întotdeauna aceeași: eliberarea modului de a vedea de condiționările obișnuinței ereditare, de învățătura inspirată de principii de autoritate, deformări profesionale etc. Cercetarea actuală pornește, totuși, de la două ipoteze principale: 1) este imposibil (și nu ar avea sens) ca individul să se raporteze la o condiție originară de imunitate; el trebuie să fie liber în situația istorico-socială în care trăiește, adică să fie conștient de condiționările propriilor sale facultăți perceptive și să considere actul percepției drept act de conștiință; 2) percepția este numai un moment al unei activități mult mai vaste — imaginația —, adică al cunoașterii și al gîndirii prin imagini. Prin urmare, nici o cercetare nu poate avea drept obiect o singură imagine, ci o secvență de imagini dintre care nici una nu poate fi considerată privilegiată, mai semnificativă decît celelalte. Ceea ce interesează nu mai este imaginea în sine, ci ritmul în care imaginile se produc, se reproduc, se asociază, se schimbă. Deci, elementul esențial al cercetării vizuale este factorul „cinetic". Acesta poate fi introdus în secvența de imagini respectivă: ca atunci cînd privim un ansamblu coordonat de imagini și avem impresia că ele se mișcă, generîndu-se una pe cealaltă, sau ca atunci cînd recepționăm imaginea prin efortul pe care trebuie să-l facem pentru a ne organiza în minte lectura secvenței. Cercetarea vizuală mai poate avea și o dimensiune externă: ca atunci cînd succesiunea și combinarea imaginilor este determinată de mecanism sau de emițători de lumină. În orice caz, ceea ce se produce material este un aparat cu o

funcționare didactică, ce constrînge imaginația privitorului să urmeze un parcurs „corect".

Cercetarea vizuală este dusă mai departe de maghiarul V. VASARELY (n. 1908), cu o metodă net științifică: în general, seriile de forme geometrice colorate sînt dispuse după o ordine care implică anumite posibilități de variație. De obicei, sînt posibile mai multe lecturi ale seriilor: după verticală, orizontală, diagonale, sau inversînd raportul pozitiv-negativ între formele și intervalele respective. Excepția de la ceea ce însuși contextul compoziției sugerează drept regulă, determină mișcări iluzorii ca și cum însuși planul picturii ar fi supus la tensiuni și tracțiuni schimbătoare.

Formele geometrice sînt simboluri spațiale, morfeme mintale obișnuite. Unul din aspectele pedagogice ale tabelelor imagino-numerice ale lui Vasarely este de a anula deosebirea dintre senzațiile „reale" și senzațiile „iluzorii", permițînd astfel conștiinței să folosească, cu aceeași valoare, toate informațiile vizuale.

În jurul anilor '60, în contrast cu poeticile dominante ale informalului, F. LO SAVIO (1935—1963) propune din nou în termeni noi, dar revenind la Mondrian și Malevici, exigența unei rigori constructive și formale. Dincolo de categoriile tradiționale (pictură-suprafață, sculptură-volum) el *proiectează* forma ca sinteză absolută de materie-spațiu-lumină, ca un instrument de precizie care, inserat în realitate, selecționează, reduce, egalizează valorile esențiale.

Adeseori cercetarea vizualo-cinetică a fost efectuată de grupări operative cu intenția de a depersonifica prestația estetică, prin repartizarea în sectoare de cercetare sau prin controlul critic reciproc (grupările *Arte Programmata* la Milano, *N* la Padova, *Uno* la Roma, *Zero* la Düsseldorf, *Recherches d'Art Visuel* la Paris, *Equipo 57* în Spania. Cercetarea vizualo-cinetică este legată din punct de vedere istoric de teoria desenului industrial. De aceea folosește materiale produse de industria modernă și tinde să-i medieze funcția este-

tică. Nu are însă nici o intenție aplicativă; nu tinde să îmbunătățească *standardul* estetic al unei producții guvernate acum exclusiv de legile pieței, ci să-l facă pe cel ce beneficiază de ea să perceapă realul în mod lucid, critic. Se tinde mai mult spre o educare prin metodele proiectării formale decît spre dotarea privitorului cu o apărare psihologică împotriva mistificării continue a informării vizuale folosită ca mijloc de sugestie.

Utilizarea unei morfologii geometrice și a unor scheme logice de asociere de imagini implică ideea unei atitudini „carteziene" înrădăcinate sau, cel puțin, a unei înțelegeri comune în privința semnificației spațiale a anumitor simboluri formale. Mare parte din arta care este denumită *tachisme* (de la *tache* = pată) poate fi interpretată din punctul de vedere al cercetării vizuale, cu diferența că ea oferă perceperii pete colorate fără formă și ordine geometrică. În operele pictorilor americani care lucrează paralel cu tendințele infor-
689, male „europene" — HOFMANN (n. 1880), C.
898. STILL, BROOKS (n. 1906), GUSTON (n. 1913),
690, 759. MOTHERWELL, S. FRANCIS (n. 1923) —
760. suprafața tabloului se prezintă plină de pete colorate dispuse fără vreo ordine aparentă, factorii de mișcare fiind nu numai dislocarea, expansiunea, intensitatea petelor, ci și densitățile, stratificările, transparențele materiei cu care se contopește imaginea. Punctul de plecare nu este un repertoriu de simboluri spațiale înnăscute sau ereditare, ci un traumatism emotiv puternic. Raportul de asociere nu este o schemă logică înțeleasă ca principiu ordonator universal, ci funcționarea automată a unor *patterns* sau tipuri de comportare care configurează percepția ca un contrast în acțiune, de tensiuni și forțe care acționează astfel, atît în realitatea externă, cît și în existența umană.

În felul acesta se explică faptul că pasul următor a dus la reducerea la minimum a ipotecii emotivității care mai greva asupra expresionismului abstract, la identificarea în mod absolut a noțiunilor de spațiu și de cîmp vizual, tabloul fiind transformat în realitatea lui fizică de pînză întinsă

pe un șasiu, în forma unitară în care se realizează acea identitate. Aceasta este strădania artiștilor care formează curentul numit *hard edge* (margine rigidă) și care reacționează în numele „vizualității" absolute și exclusive, al „expresivității" din *action painting:* B. NEWMAN (n. 1905), și în special K. NOLAND (n. 1924) și M. LOUIS (1912—1962), cu concursul determinant și de această dată, al unui critic — Greenberg. Punctele de referire sînt spațialitatea în expansiune a lui Rothko și structura concretă a spațiului vizual al lui Albers. Argumentul fundamental este că pînza întinsă pe șasiu, cu suprafața ei albă și marginile ei rigide, nu este cîtuși de puțin un ecran pe care se proiectează și se vizualizează un fapt mintal, ci cîmpul în care se determină concret, sau se realizează, o anumită situație spațială care se prezintă ca percepție, chiar o percepție pură și directă, nu mediatoare, a cunoașterii altor tipuri de valori externe.

O intenționalitate analogă am indicat-o, drept tipică, în proiectarea arhitecturală a lui L. Kahn: eliminarea oricărei pre-concepții condiționate (structură constantă a spațiului, natură, simetrie etc.) început al procesului din realitatea unei forme (în cazul picturii — pînza pe șasiu) și dezvoltarea sa conform unei coerențe care se află în interiorul formei înseși. Pînza întinsă, care rămîne în mare parte descoperită, este *cîmpul* în care acționează forțele vii ale culorilor. Și întrucît nu există cîmp care să nu fie un cîmp de forțe și nici forțe care să nu aibă un cîmp, între suport și imagine se stabilește o unitate absolută. Se poate, într-adevăr, întîmpla ca, pentru a ajunge la un acord total între suport și imagine, să fie necesară alterarea formei „normale" a pînzei prin muchii, dungi în relief, adîncituri care corespund cu forța culorilor, tot așa cum pot exista reliefuri, adîncituri etc. și în arhitectură. Se poate întîmpla, de asemenea, ca suportul să nu fie plan, ci să susțină funcția constructivă a culorii prin reliefuri și adîncituri, adică prezentîndu-se ca un suport plastic. Oricum, ceea ce leagă suportul de culoare unește

și „produsul"picturalo-plastic de spațiul exterior, dîndu-i funcția de ambient vizual. Dezvoltarea cercetării spațialo-vizuale, în sens cu precădere plastic, reduce „sculptura" la aparenta particularitate a așa-numitelor *structuri primare:* corpuri colorate cu mai multe dimensiuni, practice deseori, deci fructificabile ca ambiente. Inserate în spațiul real (urban sau natural) ele califică drept *cîmp*, porțiunea influențată în mod obiectiv de structură, adică *structurată,* care nu este prezentată, totuși, drept arhetip sau modul, ca o cheie de interpretare a realității, ci ca insert care determină și califică o situație spațio-vizuală concretă.

Este ușor de înțeles cum de la conceptul de formă-ambient se trece la intervenții pe scară mare care tind la restructurarea și recalificarea peisajului (urban sau neurban), ca și cum acesta nu ar putea avea nici un semnificat fără *semnul* semnificant, estetic al artistului, un semn care se concretizează în forme realizate cu materiale industriale, deci cu aceleași elemente cu care oamenii „fabrică" ambientul existenței, „urbanizează" teritoriul. Ceea ce se propune acum nu mai este o sinteză a artelor înțeleasă ca principiu formal dat *a priori*, ca aceea propusă de curentul *De Stijl* în perioada de după primul război, ci o confluență terminală a experiențelor deja epuizate ale picturii, ale sculpturii, ale arhitecturii și înglobate într-o ipoteză urbană unică, grandioasă, care consideră potențial estetice toate intervențiile operative asupra orașului și teritoriului. Materia asupra căreia lucrează artistul săpînd, constituind elemente noi, creînd circuite luminoase este, deci, realitatea însăși. Dar dacă toate intervențiile operative asupra realității sînt potențialmente estetice, acolo unde ele nu sînt ca atare, este o dovadă că societatea a acționat greșit, împotriva propriului ei interes, diminuînd, mai curînd, decît îmbunătățind, propriile facultăți creatoare. Întrucît tehnicianul valorilor estetice nu este, cum am dori, integrat în sistem, intervenția lui în realitatea socială dobîndește un caracter de excepție, de eveniment neașteptat, uneori chiar de *happening*, și

sună critic față de rînduiala actuală a societății, a cărei acțiune nu este colectivă și omogenă, ci direcționată de cîteva nuclee active, care decid pentru toți. Se repropune, astfel, teza conform căreia funcția integrată a artistului, ca tehnician delegat pentru organizarea experienței estetice colective, este posibilă în condițiile unei democrații totale și absolute, dar improbabilă și utopică avîndu-se în vedere intenția actualelor grupuri conducătoare.

O concepție categoric neutopică, chiar descurajată și pasivă asupra realității sociale, stă la rădăcina unui alt fenomen (nu poate fi numit dealtfel mișcare sau tendință): așa-numita *Pop-Art (Pop* de la *popular*). Termenul „popular", cel puțin în sensul pe care-l are în Europa, este impropriu. *Pop-Art* nu este o expresie a puterii de creație a poporului, ci a non-creației masei. Este adevărat că manifestă mai ales dezamăgirea individului față de uniformitatea societății de consum și uneori veleitățile sale inutile de revoltă, dar se știe că fără orientarea ideologică, starea proastă și rebeliunile secrete ale unor indivizi izolați nu amenință sistemul.

Fenomenul își are originea la R. RAUSCHEN- 702,
778,
BERG (n. 1925) și J. JOHNS (n. 1930). Dacă 903—
907.
pictura poate fi un ansamblu dezordonat de pete 649,
colorate și nu comunică un semnificat, ci îl aș- 779,
780.
teaptă de la cel ce o privește, nu înțelegem de ce trebuie să fie înfățișată pe un plan și să fie alcătuită din culori, nici de ce trebuie să fie diferită și mai presus de lucrurile care se percep tot ca pete colorate. Faimosul *Pat* al lui Rauschenberg este un pat adevărat, răvășit și murdar, plin de culori care subliniază evidența dezgustătoare a lucrului prezentat ca un tablou. În realitate este ceva intermediar între tablou și pat: pictura se transformă sub ochii noștri, fără să ne dăm seama, în lucrul evocat. Este tot tema, atît de frecventă la americani, a picturii care nu se extinde dincolo, ci se prelungește dincoace de planul tabloului, invadînd spațiul existenței, devenind ambient. O pictură-lucru tinde să se alăture altor lucruri, să

și le însușească: o căldare, un scaun, un cauciuc, care, deși practic sînt așezate în afara tabloului, fac parte din context. Sînt asociații mintale necontrolate și leneșe, uneori încredințate unor banale analogii coloristice, unor asonanțe verbale, ca în proza lui Joyce; tabloul este secțiunea existenței individului care se abandonează fără a reacționa fluxului tulbure al existenței, cauzalității întîlnirilor, banalității evenimentelor. Este o experiență inconștientă, desigur, dar nu mai este subconștientul profund, latent sub conștiință, este inconștientul cotidian, nevrotic și în același timp vlăguit al existenței trăite fără voința și conștiința de a o trăi. Același gest, cu ajutorul căruia se iau din realitate și se așază în tablou lucruri nesemnificative și străine, nu este un gest voluntar sau intenționat, ci o manipulare simplă, instinctivă și neconcludentă a realității. Acesta este și rămîne sensul tehnicii *Pop*. Întrucît trăim în orașe, și orașul este plin de imagini (torentul de figuri și sunete pe care publicitatea, cinematografele, televiziunea, ziarele le revarsă neîntrerupt asupra oamenilor) imaginile rămîn și ele, pînă la urmă, prinse în tablou, legate întotdeauna de materia vîscoasă în care par a fi fost îmbibate și care le dă un sens ambiguu datorită căruia nu se mai știe dacă sînt lucruri, amintiri sau fantome.

La Johns, gestul picturii ne duce pînă la urmă la lucruri banale, locuri comune care au devenit emblematice pentru mentalitatea medie, și a căror semnificație simbolică rezidă în faptul de a nu avea nici una: de exemplu steagul american sau cutia de bere. Dacă, după aceea, „refăcîndu-le", artistul se străduiește și conferă chiar rafinament calității picturale, aceasta dovedește inutilitatea prezenței lui într-o societate practică și preocupată și, poate, și plăcerea sa de a rămîne prezent, făcîndu-i în ciudă, ca un parazit de care nu va scăpa ușor.

Dincolo de „legea întîmplării" suprarealismului și de opera lui Schwitters, care reprezintă un principiu de ordine, cu Rauschenberg și Johns intrăm în sfera „aleatoriului" pur, adică în domeniul unei

voite imposibilități de a deosebi fenomenul estetic de toate celelalte fenomene, fie că aparțin existenței particulare a artistului, fie lumii. Este semnificativ faptul că, în timp ce curentul *Op* este în legătură cu arhitectura, curentul *Pop* se alătură muzicii care se numește, tocmai *aleatorie*. Este ușor de observat legătura dintre pictura lui Rauschenberg și a lui Johns, și muzica lui J. Cage, predispusă tocmai să absoarbă și să-și integreze toate posibilitățile sonore, pînă și zgomotele din jur.

Cu J. DINE (n. 1935) și C. OLDENBURG (n. 1929) asistăm la o trecere paralelă, dar în cealaltă extremă: de la pictura *Op* la *structurile primare*. La Rauschenberg și Johns pictura mai acționa ca o „muzică de fond", ea lega lucrurile-imagini de o capacitate proprie, misterioasă, de a și le însuși și a le reține. Cu Oldenburg dispare orice urmă de pictură, rămîn numai lucrurile-imagini, mărite și exagerate în culori îndrăznețe, supărător de mari într-un spațiu pe care par a-l fura existenței noastre. Aceste prezențe sînt exagerate datorită vidului, anulării conștiinței. Avînd de-a face cu o „societate de consum", Oldenburg o identifică ușor cu cel mai obișnuit „gen de consum" — hrana. Este evident că și „cultura de masă" este un fel de hrană. La J. Johns, semnul caracteristic al colectivității 779.
americane era steagul cu dungi și stele. La Oldenburg este „hrana americană" industrializată și 782.
standardizată; *hamburgers*, *hot-dogs*, *ice-creams* care se introduc zilnic în cantități industriale, ca un combustibil în cuptoare, în tuburile digestive ale milioanelor de americani. „Modelele" nu sînt nici măcar acele alimente, ci respectiva publicitate în culori. Se înțelege că în „societatea de consum" apare mai întîi imaginea publicitară și apoi lucrul. Care este sensul operației? Este exclusă ideea că prin acele alimente din carton presat sau ghips, ordinar colorate, Oldenburg intenționează să ridice în slăvi „valorile umile" ale existenței, precum pictorii de mese îmbelșugate din secolul al XVII-lea. Este clar că banchetul la care ne in-

vită este un „banchet al greţei". Este exclus, de asemenea, ca acele alimente enorme şi respingătoare să aibă valoarea de simboluri sociale. Ele pot fi eventual personificări inverse, depersonificări, ca să arate că în societatea de consum, autofagă, persoanele sînt bunuri de consum, precum alimentele. Dacă există vreo intenţie satirică, aceasta nu este explicită. Oricum, ea se opreşte la prima treaptă, aceea a parodiei, poate nici nu ajunge la ea, ci se mulţumeşte să atragă atenţia, doar pentru o clipă, asupra unor lucruri destinate să fie consumate fără a le da vreo importanţă. Este doar o clipă de dezgust, o clipă de vîrtej în sfera de consum. Critica socială a lui Oldenburg nu merge mai departe. Artistul face ceea ce fac toţi, punînd de la el un zîmbet de compasiune.

793 Şi sculptorul SEGAL (n. 1924) îşi bazează întreaga operă pe o metaforă de o banalitate voită, rece, deconcertantă. Reconstituie o ambianţă de lucruri adevărate, de exemplu, o sală de baie cu o cadă mare, cu robinete, prosoape, bureţi şi săpun, apoi aşază în ea un om din ghips alb, ceva care are aspect de manechin şi fantomă în acelaşi timp. Lucrurile, devenite protagoniste, degradează, anulează omul. Şi la Dine, toaleta devine „peisajul" individului umilit, depersonificat.

794 La ROSENQUIST, în schimb, panorama socială se găseşte pe străzi, pe pereţii „vorbitori", cu miile de figuri puternic colorate şi de prost gust de pe afişele publicitare. Întrucît pentru americanul de condiţie socială medie, publicitatea înseamnă totul, el expune prin *collages* macroscopice de imagini publicitare o parte vie a mentalităţii curente.

Pop-Art, deci, marchează punctul terminus al procesului de degradare şi descompunere a obiectului ca factor determinat de un dualism de cunoaştere, al cărui al doilea factor este subiectul, persoana. Este, deci, evidentă şi degradarea sau descompunerea persoanei ca subiect, a cărui activitate fundamentală a gîndirii constă în a înfăţişa lucrurile ca lucruri în sine, ca obiecte. Întrucît obiectul rămîne „ceva distinct" în contextul realului, transformarea regresivă a obiectului în lucru comportă o condiţie de imposibilitate de distingere, deci, o regresiune a noţiunii, bine definite, de spaţiu, la noţiunea nedefinită de ambient. Este sfîrşitul sau negarea radicală a concepţiei umaniste conform căreia arta era deosebirea dintre obiect şi subiect şi, în acelaşi timp, definirea relaţiei lor spaţiale şi dialectice.

Prin criza obiectului, a subiectului şi a raportului lor, a proceselor de gîndire şi a operaţiilor tehnice prin care omenirea a analizat încontinuu, definindu-le, respectivele valori, de-a lungul istoriei sale, se încheie ciclul istoric al artei. În tot acest timp, pe care-l numim istoric, arta a fost modelul activităţilor prin care subiectul făcea obiecte şi le aşeza în lume, atribuind lumii însăşi o semnificaţie de obiect şi prezentînd-o, astfel, ca un spaţiu ordonat, ca un loc de viaţă şi conţinut al conştiinţei.

Sfîrşitul operei de artă ca obiect coincide cu sfîrşitul ideii că obiectul constituie o valoare sau, la nivel economic, un bun patrimonial. Era inevitabil ca arta, ca activitate producătoare de obiecte-valori, să ia sfîrşit chiar în clipa în care societatea înceta să identifice valoarea cu obiecte destinate să constituie un patrimoniu de păstrat şi de transmis din generaţie în generaţie. Dezvoltarea tehnologică industrială a dus la înlocuirea obiectului individualizat şi individualizat, făcut de om pentru om, cu „produsul" anonim, standardizat, repetat în serii nelimitate. O societate care nu mai leagă ideea de valoare de realitatea obiectului, nu acceptă obiecte care să reprezinte modele de valoare: munca în colectiv din industrie, nu poate lua drept model munca individuală a artistului.

În ultimele decenii a avut loc un salt tehnologic care a provocat criza artei ca ştiinţă a obiectelor-model. Ca şi în urmă cu un secol, cînd începuse criza şi se trecea de la tehnologia obiectelor (artizanatul) la tehnologia produselor (industria), tot astfel, acum, cu aşa-numita „a doua revoluţie industrială" s-a trecut de la tehnologia produselor la tehnologia circuitelor, mai precis, la tehnologia informaţiei. Produsul nu mai este

scopul, ci doar un factor al uriașei mașini de consum. De fapt, ce consumăm? Consumul obiectelor era foarte lent, ca și timpul, și chiar mai lung decît timpul necesar pentru a le face. Uneori obiectul (de exemplu casa, uneltele de lucru) dura mai mult decît subiectul. Modelul ideal era opera de artă, obiectul a cărui valoare nu scădea, care dura etern. Consumul lucrurilor produse în prima fază a dezvoltării industriale era încă lent. Capacitatea de producție a aparatului industrial creștea invers proporțional cu capacitatea de consum a societății. Apăreau, astfel, aglomerări de produse, crize de supraproducție. S-a înlocuit lucrul cu imaginea lui care este fragilă, se distruge repede. Lumea s-a obișnuit să renunțe la lucrurile care mai puteau fi folosite, dar de a căror imagine se plictisise. Consumul psihologic era infinit mai rapid decît consumul obiectelor. Era de-ajuns să prezinți un tip nou de produs, și imediat, cel vechi devenea *perimat*, își pierdea valoarea. Ceea ce conta era deci, noutatea, știrea. După îmbunătățirea progresivă a imaginii (care era scopul desenului industrial) a urmat, pur și simplu, reînnoirea, nu importă dacă peiorativă, a imaginii, reducerea sa la știre. S-a forțat psihologia colectivă: sistemul industrial ar pierde dacă nu ar crește încontinuu goana după consum, care în ultimă instanță este un nevrotic *libido*, o necesitate de a distruge pentru a exista.

Teoria informației, care are astăzi valoare de știință de bază, este de fapt o teorie a societății în fază de industrializare avansată. Informarea și comunicarea alcătuiesc sistemul nervos al societății de azi. Dar respectivele sisteme nu sînt organisme administrative de colectivitate, ci de grupuri înzestrate cu putere economico-politică. Inserarea exigenței estetice în tehnologia informării și comunicației nu este imposibilă din punct de vedere teoretic, așa cum nu era imposibil racordul ei cu tehnologia producției, dar se izbește de finalitatea sistemului, care, tinzînd să determine anxietatea consumului nelimitat, face totul ca să descurajeze, în sînul consumatorilor, tendința de a emite

judecăți de valoare pe care exigența estetică, dimpotrivă, o stimulează și o potențează.

Inserarea a fost totuși încercată, în special, de
doi americani: R. LICHTENSTEIN (n. 1923) și 805,
A. WARHOL (n. 1930). Lichtenstein s-a ocupat 905, 907,
de unul din principalele canale ale culturii de 909. 806,
masă — povestirile cu poze (*cartoons*, benzi dese- 906, 910,
nate), de fapt unul din simptomele cele mai îngri- 911.
jorătoare ale înclinației societății de azi, acela de a neglija cuvîntul, limbajul articulat, scrisul și lectura. Analiza banalității acelui gen de comunicare făcută de Lichtenstein este ireproșabilă din punct de vedere metodologic. El izolează o imagine din șirul de imagini, o mărește, studiază cu grijă procesele tipografice cu ajutorul cărora imaginea a fost răspîndită în milioane de exemplare. Refăcîndu-l manual, sub microscop, el demonstrează că acel proces de producție industrială de imagini a fost absolut corect, un model de perfecțiune tehnologică. Ia locul tehnicianului, care știe ce probleme și dificultăți au fost înfruntate ca să se ajungă la *standardul* ce permite milioanelor de persoane să citească, în același timp, aceeași povestire, să o interpreteze în același mod, să simtă același fior momentan și, imediat după aceea, s-o uite. Consumatorii de „benzi desenate" nu fac nici cel mai mic efort intelectual: totul a fost gîndit și făcut perfect. Pictura (chiar dacă nu mai poate fi numită așa) lui Lichtenstein este o dovadă de inteligență, dar, în fond, demonstrează numai că artistul a înțeles trucul și este apt să facă parte din „*trustul* de creiere". Warhol nu este deloc entuziasmat de cultura de masă și de „modul de viață american". Practic însă este tehnician al informației la fel ca și Lichtenstein. Terenul lui este acela al *perimării*, procesul de absorbire și răspîndire a știrii în psihologia de masă. El analizează efectele repetării știrii: accident de mașină, scaunul electric, Marilyin Monroe și Che Guevara văzuți în ziar, la cinema, peste tot. Studiază felul în care acele imagini-știri sînt „digerate" de inconștient, se schematizează, se transformă în *slogans* vizuale; va fi suficientă o pată roșie ca să „reprezinte"

gura artistei Marilyn Monroe, o pată neagră ca să reprezinte barba lui Guevara. Din ciclul informativ, Lichtenstein ia în considerație partea luminată, Warhol partea din umbră, dar ciclul este mereu același: *perimarea* este scontată, prevăzută și voită. Putem să ne întrebăm: în ce măsură este vorba de artă, de pictură, în opera grafică a lui Lichtenstein, sau în cea fototipică a lui Warhol. Poate fi vorba, dar arta se află la limita ei. Lichtenstein se folosește, fără îndoială, de procedee „poantiliste" de origine neoimpresionistă pentru a scoate în evidență efectele de lumină și de umbră ale „rasterului" tipografic. Warhol se servește de procedee de origine expresionistă pentru a reliefa aspectele traumatice ale imaginilor sale. Atît într-un caz, cît și în celălalt, totuși, reminiscența culturală este folosită ca pur expedient tehnic, așa cum într-un film se folosesc, uneori, efecte impresioniste sau expresioniste drept comentariu sau acompaniament la unele fragmente din povestire. Dacă ne amintim de violența, dar, în același timp, de înalta conștiință a datoriei intelectualului prin care Pollock sau Kline atacaseră sistemul, *establishment*-ul american, nu putem să nu relevăm timiditatea asentimentului rezervat al lui Lichtenstein, a opoziției autorizate a lui Warhol, și umilința cu care, ultimii, oferă puternicului sistem de informare și comunicare colaborarea supusă a artistului.

Explicită și răsunătoare este însă, în America, la fel ca și în Europa, ruptura definitivă: refuzul artistului de a face pe artistul. Fenomenul intitulat global „artă săracă" constituie un aspect caracteristic al fenomenului mult mai vast al contestației tineretului. Argumentele sînt radicale. Nu trebuie să creezi opera de artă, pentru că ea este obiect. Într-o societate neocapitalistă sau „de consum", obiectul este marfă, marfa bogăție, bogăția putere. O operă de artă violent agresivă și angajată din punct de vedere ideologic ar putea fi imediat adoptată și folosită de sistem. Aceeași ideologie, dealtfel, este condamnată pentru că se reduce mereu la un proiect de transfer de putere. Nu trebuie să fie pusă în acțiune nici o tehnică organizată; toate

sînt instrumente ale puterii, și, de asemenea, nici un tip de limbaj, întrucît și limbajul este un fel de consum, o marfă. Nu poate fi evocată sau reluată nici o experiență a trecutului. Întreaga artă a trecutului trebuie respinsă întrucît, fiind produsul unor tehnici organizate, nu a realizat plenitudinea experienței estetice a lumii, ci a reprimat-o în mod sistematic. Esteticul vrea să fie numai un *eveniment* într-o lume în care totul, urmînd să se petreacă după programe prestabilite, își pierde, încetul cu încetul, sensul evenimentului, și aceleași minuni trebuie să se producă în cadrul unei mitologii a tehnicii. Noua tendință se manifestă la început, ca transpunere a operației estetice din aria producției de obiecte (fie ele contra-obiectele *pop* sau fetișurile spațiale ale *structurilor primitive*) în aceea a spectacolului, un spectacol, se înțelege, a cărui scenă este realitatea cotidiană a lumii. Legătura dintre poetica „artei sărace" (care este tehnologic săracă într-o lume tehnologic bogată) și poetica „teatrului cruzimii" a lui Artaud este evidentă la M. PISTOLETTO (n. 1933). Faptul că instrumentul scenic de care se servește cel mai mult este oglinda, demonstrează voința de a antrena direct publicul (bineînțeles un public *ocazional*, nu inițiat) în situații enigmatice și tulburătoare în care artistul însuși este spectator și actor, prezent în efigie în oglindă. Pentru P. PASCALI (1935— 802.
1968) spectacolul este invenție, joc improvizat cu 812.
tehnici voit primitive și cu materiale de care lumea se servește în mod normal pentru a face alte lucruri. În fond Pascali este încă un *designer* care inventează și fabrică obiecte a căror efemeră și minunată „frumusețe" formală nu o disimulează: s-ar putea numi un *designer* al „timpului liber" care nu lucrează pentru fabrică, ci *împotriva* ordinii din fabrică. Este, poate, singurul care a intuit, în puținii săi ani de creație, faptul că unei „societăți opulente" nu-i poate corespunde decît o „artă săracă", ce-i amintește de acele *evenimente* esențiale (viața, moartea) de care-i este groază și pe care caută să le ignoreze pentru că scapă ritmului ei „progresiv". Și, intenționalitatea estetică a eve-

nimentului-spectacol, sau a spectacolului ca *happening* a dispărut, încetul cu încetul, în cele mai recente și, dintr-un punct de vedere istoric, inexplicabile manifestări. De fapt așa și trebuia să se întîmple. A aprecia ca estetic un eveniment, înseamnă a recunoaște că el realizează o intenționalitate, că dă o valoare, înseamnă să-l judeci și, judecîndu-l, să-l încredințezi istoriei. Și tocmai aceasta nu este de dorit, dat fiind că istoria este istoria civilizației, și întreaga civilizație, în cadrul „contestației globale", este frînare a instinctelor vitale. S-ar putea observa că, astfel, problema este mai curînd de ordin moral decît estetic. Dar ar fi ușor de spus că, deosebirea dintre ordinea estetică și ordinea morală ține tocmai de civilizația care este contestată. Rămîne, totuși, un dubiu de fond: dacă sensul „contestației globale" a artei constă în a nu face nimic care să poată fi istorizat, în ce măsură această negație totală se opune finalității societății „opulente" neocapitaliste și tehnologice, care înseamnă tocmai să pui capăt științelor umaniste, bazate pe istorie, a căror componentă esențială a fost arta? În ce măsură greva cercetătorilor și esteticienilor privează societatea „opulentă" de ceva dorit și de care are nevoie sau, din contră, nu-i neagă ceva nedorit și cu care nu ar avea ce face?

LASZLO MOHOLY-NAGY
Compoziție Q XX
JULIUS BISSIER
25 septembrie 1963

Maghiarul MOHOLY-NAGY nu s-a format în cadrul avangărzii ruse, ci doar în climatul ei, în special al suprematismului lui Malevici. A predat la *Bauhaus* și apoi la Chicago și a fost un teoretician al viziunii și al proiectării formale pentru industrie. A experimentat materiale noi și procedee operative. El poate fi considerat inițiatorul cercetării vizualo-cinetice contemporane.

În această operă din 1923 este evidentă referirea la Malevici. Moholy-Nagy pornește, mai precis, de la formula spațială a lui Malevici, așa cum

un matematician începe propria analiză pornind de la rezultatele cercetărilor precedente. Pentru Malevici spațiul vizual este asimetric, dar se poate măsura cu exactitate. Măsura nu este reprezentare, ci exprimare prin intermediul anumitor simboluri sau semne. Moholy-Nagy transpune problema de la conceptualismul abstract, la situația istorică de fapt. Știe că spațiul nu este o realitate obiectivă, ci o structură a conștiinței care se manifestă deci, în tot ce se face și trebuie să se facă în mod conștient. Meșterul care lucra cu materiale din natură exprima sensul spațiului pe care și-l formase cu experiența naturii și care era, într-un fel, integrat în acele materiale: exista o spațialitate a lemnului, a pietrei, a metalului. Industria prelucrează materiale care sînt deja produse industriale, dar și acestea implică o spațialitate care trebuie precizată și clarificată tot mai mult, tocmai în vederea unei proiectări ulterioare și a unei utilizări industriale.

În această operă, Moholy „verifică" formula spațialo-vizuală pe două materiale tipic industriale, care sînt deseori asociate între ele; metal și lacuri cu email. El ia ca mijloace de experimentare (dar experimentarea însăși va trebui să asigure validitatea ei) simbolurile „carteziene" ale spațiului matematic: coordonatele. Scopul cercetării sale este realizarea identității dintre spațiul matematic și cel fizic, adică stabilirea mărimii, nu a profunzimii, sau întinderii, ci a luminozității spațiului. Geamul negru absoarbe, și, în același timp, reflectează lumina. Orizontalele și verticalele deschise, trecînd în fața și în spatele discului roșu, definesc planuri paralele, care stau în fața fundalului, iar discul, la rîndul lui, este ca formă și culoare antiteza pătratului negru al fondului. Dunga neagră trece în fața discului, dar se situează pe planul fundalului. În felul acesta, Moholy demonstrează, ca într-o teoremă de geometrie, că între spațiul matematic și spațiul perceptiv poate exista o identitate și că, deci, percepția este un proces de gîndire, nu mai puțin decît calculul matematic. În consecință, tabloul nu este numai o demonstrație mate-

matică, ci şi un aparat ordonator sau regulator al spaţiului. Putem, desigur, să-l considerăm drept formulă, dar formula este integrată unui obiect, care, la rîndul lui, are valoare de model de metodă pentru orice proiectare ulterioară. Şi să nu uităm că „desenul industrial" riguros înţeles, nu este altceva decît integrarea unei valori de spaţialitate (de cunoaştere, deci) în instrumentalitatea lucrurilor.

BISSIER a creat la 40 de ani după aceea. Dar pictura sa pleacă de la aceea a lui Klee, care a fost, şi el, ca şi Moholy-Nagy un om al *Bauhaus*-ului. Bissier a studiat în profunzime pictura Extremului Orient (în special a perioadei *Zen*). Foloseşte şi el tehnica orientală. Pictează pe in sau pe hîrtie utilizînd culori transparente. Ca şi Tobey şi alţii, simte că Occidentul şi Orientul nu mai sînt două spaţii separate şi necomunicante, măsurate după parametri total diferiţi. Este necesar să se găsească o unitate de măsură comună. Între tabloul lui Moholy şi acela al lui Bissier există analogii şi antagonisme la fel de semnificative. La amîndoi pictura este făcută din semne izolate pe fondul strălucitor. Culorile sînt aceleaşi, sau aproape aceleaşi: galben şi roşu dincolo de cele două extreme (deschis şi închis) ale gamei. Dar în tabloul lui Moholy totul este geometric, în timp ce în acela al lui Bissier nimic nu este geometric. Concepţia orientală a spaţiului, la care se referă Bissier, nu este matematică. Ea se bazează pe noţiunea de non-limită şi nu pe aceea de limită. Semnele lui Moholy, ca semne ale limitei, tind să se reducă la linie, cele ale lui Bissier, ca semne de non-limită, să se dilate în imagini. Spaţiul lui Moholy este o idee care se fenomenalizează, spaţiul lui Bissier o intuiţie care devine imagine. Dar, şi în pictura lui Bissier grupele de semne se eşalonează în profunzimi diferite, şi un semn mare întunecat (pată, nu dungă, maronie, şi nu neagră) indică planul-limită *dincoace* de care există alte grupe de semne care stabilesc o continuitate între spaţiul *dinăuntru* şi spaţiul *dinafară*. Moholy caută o „formulă" a spaţiului, care, datorită caracterului

său matematic, să fie deasupra tuturor concepţiilor istorice despre spaţiu. Bissier tinde să unifice, în substanţă, cele două mari concepţii istorice despre spaţiu. Şi unul şi celălalt, deci, concep tabloul, nu ca o reprezentare, ci ca o determinare a spaţiului, şi ca un „model" care acţionează asupra perceperii şi conceperii spaţiului de către cel care beneficiază de el.

JOSEF ALBERS
Study to told
ARSHILE GORKY
Grădină la Soci

Elev, apoi profesor la *Bauhaus* (1920—1933), emigrat mai tîrziu în S.U.A., ALBERS nu a separat niciodată severa cercetare picturală de metoda şi practica învăţămîntului. Influenţa sa asupra picturii americane este asemănătoare cu aceea a lui Mies van der Rohe asupra arhitecturii. Între cei doi artişti există o afinitate profundă. Cercetarea lui Albers tinde, de fapt, spre construcţia concretă, lipsită de iluzii, a spaţiului pictural, adică spre determinarea unei adevărate şi proprii volumetrii a culorii. În domeniul graficii, care explică faza de proiect a operei sale, el analizează toate posibilităţile de structurare prospectualo-vizuală care se pot reduce la plan. Scopul lui Albers nu este de a sugera a treia dimensiune, ci de a realiza în cele două dimensiuni un spaţiu plastic integral, nu mai puţin solid şi concret decît acela al arhitecturii. El îşi urmăreşte scopul măsurînd cu extremă precizie distanţele şi relaţiile *vizuale* între zone plate de culori tonale. Consideră că se ajunge la o volumetrie cromatică totală cînd se realizează două condiţii: 1) planul tabloului poate fi în aceeaşi măsură interpretat ca profunzime sau degradare *dincolo* şi / sau emergenţă, sau proces, *dincoace* de planul însuşi; 2) planul colorat se identifică în acelaşi timp, cu materia suportului, prezentîndu-se nu ca plan de proiectare, sau ecran, ci ca plan de bază important din punct de vedere structural, ca şi terenul pentru arhitectură (în mod analog Mies

consideră terenul nu ca generator planimetric, ci ca parte integrantă a volumetriei clădirii).

Conceperea spațiului ca integritate plastică a planului (profunzime-emergență) de către Albers a avut o importanță hotărîtoare, atît pentru conceperea spațiului în expansiune, dincoace de planul tabloului, de către Rothko, cît și pentru curentul numit *hard edge*.

Raționalismului matematic al lui Albers i se opune, ca o altă componentă fundamentală a culturii artistice americane, interpretarea lui Gorky asupra iraționalismului suprarealist. GORKY a studiat cu seriozitate pictura europeană de la Cézanne încoace, dar izolînd calitatea vizuală a semnelor de orice semnificat *a priori* legat de acestea. Semnele (puncte, linii, culori) sînt pentru el doar germenii unor posibile semnificații, care se vor revela numai în contextul unitar al tabloului. Desigur, fiecare semn este un semn al existenței, dar dificila metamorfoză pe care Gorky își propune s-o realizeze cu pictura sa, este trecerea de la nonsemnificantul *existenței* la semnificantul *vieții*. El consideră îndeplinită trecerea atunci cînd din haosul semnelor fără înțeles, se trece la un context de semne cu înțeles de spațiu și timp.

JEAN FAUTRIER
Nud
JEAN DUBUFFET
Uimitul

Dacă negăm faptul că în condiția istorică arta nu mai poate fi reprezentare, adică detașare și obiectivizare, materia picturii (culoarea) nu mai poate fi un mijloc. Este o realitate în care artistul operează, și cu care, în felul acesta, se identifică. Din materiile realității, materia picturală este cea mai sensibilă sau impresionabilă, cea mai pregătită să-și însușească impulsurile interioare pe care artistul le transmite, manevrînd-o. Această impresionabilitate derivă din faptul că are o istorie: de cîtă vreme oare, ea nu mai transmite o substanță vitală imaginilor, impresiilor, sentimentelor umane? Este, deci, o materie saturată de experiențe trăite

și avidă de altele noi, iar acestea din urmă, imediat ce sînt absorbite, se și amestecă și se asimilează cu celelalte, devin și ele reziduuri, amintiri. Materia este fluxul continuu al realității sau al existenței. Devenind materie tot ce nu este materie, viitorul se transformă în ceea ce a fost — trecut. Se poate spune că materia este purul prezent. Dar ce este oare prezentul dacă nu clipa de necuprins, inexistentă, în care așteptarea (sau anxietatea) viitorului devine amintire (sau părere de rău) a trecutului? Cu alte cuvinte, materia este memorie, cum afirmase Bergson, dar este și *aici-acum* al existenței, al unei existențe care nu ajunge niciodată să fie conștientă de sine, să se recunoască, să se situeze într-un spațiu sigur, într-un moment istoric. În cadrul poeticilor *informalului*, tema materiei a fost tratată de doi pictori francezi, FAUTRIER și DUBUFFET și reintră în filosofie mergînd de la psihologismul lui Bergson la existențialismul lui Sartre.

Pentru Fautrier, care poate fi considerat „pictorul crizei", așa cum Sartre este filosoful și Camus omul de litere al crizei, materia este pura realitate existențială. O extrage din tradiția impresionismului: ultima perioadă a lui Monet, Renoir, Bonnard. Este, deci, o materie extrem de sensibilă, în stare să capteze și să rețină senzațiile cele mai labile, impresiile cele mai trecătoare, cele mai secrete palpitații ale ființei. Fautrier o pune direct pe suport în straturi dese, parcă tulburate de o emoție vitală și profundă, manevrînd-o cu gesturi delicate ca o mîngîiere, sau aspre și aproape înfuriate, îmbibînd-o de culori, cînd delicate, cînd violente, îi comunică emoția propriei sale existențe, ritmul altern și disperat al trecerii de la dorință la regret, de la speranță la neliniște. Îi imprimă, deci, un spațiu și un timp, dar acestea rămîn ca agățate, ca prizoniere în straturile sale groase.

În întreaga cultură franceză presimțirea crizei se concretizează într-o conștiință disperată. Cînd criza devine o realitate istorică (ocupația germană) se concretizează în angajare morală dură, de luptă. Poate însemna sfîrșitul civilizației, al istoriei. A

lupta împotriva naziştilor, nu înseamnă a lupta pentru o idee politică, ci pentru dreptul de a fi oameni, de a exista. Fautrier a fost singurul artist care a trăit drama Franţei invadate cu zelul unui Sartre, Eluard, Camus. Seria *Otages* este unul din cele mai elevate poeme ale Rezistenţei. „Condiţia ostaticului... este latentă în condiţia umană, este una din condiţiile-limită ale omului modern după cum consideră filosofiile existenţialiste. Este starea de non-libertate care constă, mai mult decît în privaţiuni, în ofensarea libertăţii. Este ceva mai mult decît negarea individuală care creează sclavul. Ostaticul este negarea libertăţii universale... În măcelul războiului, ostaticul este *viande* nu *chair*. Fautrier îl prezintă ca pe un corp mutilat, fără cap sau fără trunchi, carne anonimă care a suportat violenţa extremă..." (P. Bucarelli).

Dacă pentru Fautrier materia picturală este însăşi realitatea propriei existenţe brutal înlăturată şi „alienată", pentru Dubuffet s-ar putea spune că este aspectul profund al oricărui lucru real. Pentru Fautrier se materializează în culoare, ca materie schimbătoare şi sensibilă; pentru Dubuffet este obiectul unui interes intelectual care se manifestă în desen. Şi pentru Dubuffet, desigur, materia nu este ceva natural, ci este făcută din umanitate trăită, aşa cum unele conglomerate sînt alcătuite din scoici. Tocmai de aceea materia este cea care trebuie *să spună* istoria adevărată a oamenilor. Sare în ochi analogia cu limbajul, care nu este stabil şi precis decît în arbitrara abstractizare a gramaticilor şi a vocabularelor. Nu există limbaj decît pe buzele care-l vorbesc, şi de pe ele culegem, mai mult decît o limbă organizată (cum a spus dealtfel De Saussure, creatorul lingvisticii moderne), o „stare a limbii". Faptul că, mai tîrziu, cercetarea asupra materiei-limbaj l-a dus pe Dubuffet la descoperirea unui folclor modern, multiform, multicolor, sau chiar a unei etnografii ori a unei antropologii a „tribului" european, nu este numai indiciul unui spirit fără prejudecăţi şi caustic, sau al unei tendinţe de neînvins a demistificării, ci şi semnul legăturii profunde a artistului cu cele mai avansate cercetări ale „ştiinţelor umane" franceze, începînd cu structuralismul etnografic al lui Levi-Strauss. Cercetarea se dezvoltă, de fapt, pe planuri diferite: de la structuralitatea pură a ţesutului materiei-limbaj (*texturologies*, unde sînt analizaţi factorii spaţialo-temporali integraţi), la configurare (integrarea de imagini şi deci, a imaginaţiei umane în materie). Desenul, care este instrumentul ascuţit al analizei lui Dubuffet, acţionează numai ca stimulent care constrînge materia să releve propriile conţinuturi sau semnificaţii secrete. Să studiem această pictură. Dacă am considera-o drept portret, fie chiar numai caricatural, al unei persoane sau al unui tip uman, nu am reuşi niciodată să o explicăm. Să o studiem însă, plecînd de la materie. Fondul este ca tencuiala murdară, înnegrită, crăpată şi zgîriată, a unui perete vechi. În mijloc se află o pată mai deschisă în care *cineva* a întrevăzut o figură umană curioasă, grotescă şi s-a amuzat s-o descopere, s-o precizeze, cojind puţin mai mult din tencuială şi adăugîndu-i cîte un semn grafitat. Iată că, din acea vagă virtualitate care este materia ca limbă, a început să se contureze un embrion de vorbire. Nu este o vorbire clară, cizelată, corectă din punct de vedere gramatical şi sintactic. Precum Queneau, care poate fi considerat corespondentul său literar, şi Dubuffet vrea să *scrie* (sau să deseneze) limbajul vorbit, şi, întrucît nici o vorbire nu se poate elibera de materia limbii, se încurcă intenţionat în ambiguităţile infinite din care este alcătuit limbajul, cu rezultatul de a demistifica şi vorbirea şi limbajul, de a distruge mitul unei materii integre şi originare în care arta, epuizată din exces de civilizaţie, ar regăsi viaţă şi vigoare. Fautrier este chipul tragic al medaliei existenţialiste, Dubuffet cel comic. Cu excepţia unor prime lucrări ale lui Picasso, el este singurul artist care a văzut în comic un aspect revelator al condiţiei (tragice) a conştiinţei moderne. Fiindu-i închisă calea transcendenţei, Dubuffet trece la o analiză nemiloasă a realităţii existenţiale, pătrunzînd în straturile cele mai adînci ale fiinţei, descoperind cu cruzime scopurile josnice,

chiar fiziologice, ale presupuselor idealuri mari, readucînd istoria la cronică, poezia la jocul verbal. Comicul, pe care Lalo îl definise o „devalorizare" și „o soluție a unei disonanțe între două voci pe nota inferioară", devine pentru Dubuffet o imposibilitate definitivă de iluzie, imaginație anapoda, demistificare totală. Într-o lume care a pierdut simțul sacrului, și paralel, al demoniacului, extremele tragicului și comicului sînt apropiate, putînd fi uneori schimbate între ele.

ANDRÉ MASSON
Cavalerii
HANS HARTUNG
Compoziție

Suprarealiștii neagă forma întrucît, ca reprezentare, ea are o structură intelectuală, și aleg imaginea pentru că, în inconsistența și labilitatea ei, traduce incongruența, cauzalitatea inconștientului. Forma este efectul unei cauze, ea pleacă de la un principiu, are o logică a sa; imaginea ia naștere din motive profunde și necunoscute, nu are nici un raport rațional cu ele.

MASSON, cel mai introspectiv dintre pictorii suprarealiști, merge dincolo de textualitatea imaginii, cercetează motivele, mișcările profunde ale ființei în care-și are originea în mod misterios. Pentru el imaginile, chiar dacă sînt transcrise pe hîrtie sau pe pînză cu cea mai autentică spontaneitate, rămîn „alegorii", nu „semne" ale existenței autentice. Expresia a ceea ce nu poate fi exprimat trădează inevitabil sensul exprimabilului. „Scrisul automat" al suprarealismului nu este, pentru Masson, o poetică a imaginii, ci a semnului. Semnul nu este în sine, nici linie, nici culoare. Dacă ar fi, ar avea deja o semnificație în sine (aceea care se dă liniei sau culorii) care ar compromite neutralitatea ei necesară și ar altera caracterul ei de transcriere fidelă, diagramatică a mișcărilor interioare și spontane ale „existentului". Semnul lui Masson este un *quid* care, emanînd din interiorul artistului, impresionează un ecran (pînza sau hîrtia), așa cum o rază de lumină impresionează o hîrtie fotografică. Pînza nu este un plan de proiectare pe care o imagine concepută de mintea omenească devine perceptibilă, ci un ecran sensibil care interceptează un impuls și reacționează. Zonele gri și galbene din acest tablou apar ca exudate de pînza albă zgîrîiată de parcursul semnului, iar acesta este ca un fir conducător al unui curent discontinuu, ba potolit și aproape relaxat, ba mai nervos, vibrant. Mai departe, pe ecran se vor produce chiar umflături, fierberi, aprinderi, ca și cum ar fi vorba de un țesut organic iritat. Materia picturii nu este un mijloc, este o realitate organică și vie cu care are de-a face artistul. În pictură nu există mai multă sau mai puțină „întîmplare", decît în orice altă acțiune umană. Este deci, ușor de înțeles ce importanță a avut pictura lui Masson, care între 1941 și 1945 a lucrat în S.U.A., în formarea a ceea ce se numește *action painting* (pictura de acțiune) americană.

Și pentru HARTUNG pictura este acțiune, dar nu ca moment practic sau operativ al unui proces intelectual sau de cunoaștere, ci ca o explicație a unui impuls interior. Și pentru el tabloul nu este altceva decît spațiul, cîmpul în care se explică acțiunea. Dar este ușor de văzut cum acționează Hartung cu o fermitate, o deliberare, o rapiditate, care denotă cu multă claritate că sfera psihică în care ia naștere și de la care emană impulsul nu este nebuloasa inconștientului, ci voința, iar voința are întotdeauna cauze etice. A nu se confunda, însă, cauza cu efectul: operația picturală a lui Hartung nu-și propune să aibă un scop moral specific, ci să califice, pur și simplu (și califică, în genere, acțiunea artistului), ca act etic. Duritatea, caracterul peremptoriu al semnului său, care izbește pînza și o taie parcă, exclud nedeterminarea, disponibilitatea suprafeței nepictate a tabloului, la un eventual figurativ și astfel, tot ceea ce nu este eventualitate sau virtualitate devine necesitate, iar necesitatea este condiția acțiunii. Spațiul pe care Hartung îl definește în raportul dintre semn și fond, este spațiul acțiunii hotărîte și îndeplinite. Semnul lui este semnul de voință și de acțiune. Nu

este cazul ca, după o primă perioadă în care spațiul era țesut din pete colorate mobile (perioada *tachiste*), semnul lui Hartung să fie expresia unei voințe morale, chiar în anii din 1933 încoace, în care corupția și apoi precipitarea situației politice germane și europene îl împing pe artist la negare și la revoltă. Poetica sa lucidă, a necesității și voinței, se opune atunci, datorită aceleiași exigențe etice, poeticii utopiste a rațiunii lui Mondrian și poeticii cauzalității și spontaneității suprarealiștilor.

JACKSON POLLOCK
Poteci șerpuitoare
MARK ROTHKO
Roșu și albastru pe roșu

Action painting-ul american nu reprezintă și nici nu exprimă o realitate obiectivă sau subiectivă. Descarcă doar o tensiune care s-a acumulat în artist. Este o acțiune neproiectată, într-o societate în care totul este proiectat; este o reacție violentă a artistului-intelectual împotriva artistului-tehnician, desenatorul industriei care s-a integrat în sistem și se dedică ideii de a face mai atrăgătoare produsele de consum. Pe scurt, arta americană reprezintă momentul unei stări proaste într-o societate a bunăstării. POLLOCK nu se folosește de pictură pentru a exprima concepții și păreri. El își revarsă furia împotriva societății care proiectează totul, făcînd din pictura sa o rațiune neproiectată și negarantată. Nu este un contemplativ într-o lume de oameni activi, este un om activ de semn contrar. Dar mai înainte de a fi cosmică și existențială, furia lui este profesională, tehnică, un *raptus* care-l prinde în atelierul lui de artist și-l constrînge să folosească instrumentele meseriei sale, pînzele și culorile, contrar tuturor regulilor. Culorile sale sînt acelea pe care le fabrică industria: duco, email, lacuri metalizate, luminiscente. După ce a creat aceste minunate materii colorante, tehnica modernă se servește de ele în mod stupid pentru a face să strălucească mașinile șefilor și cratițele gospodinelor. Pollock le scoate din servitute, transformîndu-le în obiect, le tratează ca materii vii și autonome. Fiecare dintre ele are modul ei propriu de a fi, de a se scurge în șuvițe, de a se coagula în pete încrețite, de a se sparge în stropi, de a se răspîndi.

Tehnica-antitehnică a lui Pollock nu opune proiectului cauzalitatea, ci comportarea coordonată a artistului și a materialelor sale. Cauzalitatea este minimă: pictorul alege culorile, le dozează cantitățile, determină cu propriile lui gesturi felul petelor pe care le va face să cadă de sus pe pînză. Nu proiectează tabloul, dar prevede un mod de comportare. Știe, de exemplu, că nu se va așeza în fața pînzei, ci se va învîrti în jurul ei, va păși asupra ei pentru a fi mereu *înlăuntrul* picturii pe care o face. Știe de asemenea, că ritmul culorilor îl va impresiona încetul cu încetul, îl va constrînge la o mișcare mereu mai intensivă și mai frenetică, pînă cînd pictura *în față* va fi aceea care-i va impune ritmul, așa cum ritmul dansului pune pînă la urmă stăpînire pe dansator și-l domină. Situațiile vizuale pe care va trebui să le înfrunte vor fi mereu noi, neprevăzute. Totul constă în a menține ritmul; ar fi de-ajuns un pas greșit, și s-ar rupe legătura care face să trăiască laolaltă, fizic, pictorul și pictura sa. Desigur că tehnica lui Pollock datorează mult tehnicii automate a suprarealismului, vitalității intrinsece și autonome cu care Gorky investise semnul. Nu stratul subteran al inconștientului, ci întreaga existență fizică și psihică a artistului este prinsă de ritmul acțiunii, iar ritmul ia naștere din faptul că artistul este conștient de a fi ieșit din orbita preconcepută a vieții sociale, din necesitatea în care se găsește de a-și clădi singur existența. Plătește cu riscul mortal al fiecărui gest, renunțarea la garanția preventivă a proiectului, la asigurarea colectivă împotriva greșelii: aceasta este morala lui. În tablourile lui Pollock ritmul este multiplu: coboară în vîltoare pînă la atingerea unui punct viu și sensibil al existenței, apoi se urcă din nou și se răsfrînge în cercuri mereu mai largi, în traiectorii orbitale întinse. În nodurile sale întor-

tochiate de semne reușește să rețină tot ceea ce este mișcare în realitate: vibrația luminii, freamătul frunzișului sau al recoltelor în vînt, irizarea cascadelor, valurile mării, dar și deplasările confuze, agitate, inutile ale oamenilor în labirintul orașelor. În pictura lui Pollock nu există nici o cheie de lectură, nici un mesaj de descifrat. Nimic din experiența picturii nu poate fi raportat și folosit în ordinea socială, așa cum nimic din ordinea socială nu poate trece în pictură. Sînt două existențe diferite, trebuie să alegi. Și Pollock a ales: cu el se naște în arta americană ceea ce se va numi *beat generation*.

Pictura lui ROTHKO pare cu totul opusă: dispare orice urmă de figurație sau imagine, semnul este absorbit din nou în întinderea liniștită a culorii slab amestecate, lipsită de strălucire, abia mișcată de scurte treceri de ton. Cu toate acestea, nici Rothko nu este un contemplativ într-o lume de oameni activi, nici acțiunea lui nu e proiectată. Tablourile lui vor să fie numai pereți colorați, dar nimeni înainte de el nu s-a întrebat vreodată ce reprezintă un perete (limită, protecție, diafragmă între un *dincoace*, unde ne aflăm noi, și un *dincolo* care este lumea) în psihologia profunzimii. Aproape întreaga noastră existență se petrece între cei patru pereți care limitează și condiționează experiența noastră, iar peretele nu este numai o suprafață solidă de cărămizi tencuite, este și culoare. Opera pictorului care pictează un perete nu este mai puțin constructivă decît aceea a arhitectului care a proiectat-o și a zidarului care a fabricat-o. Gestul pictural al lui Rothko este gestul liniștit, uniform al zugravului care zugrăvește un perete. Încet, încet, urmărind ritmul regulat al mișcării care întinde culoarea, ne dăm seama că nuanța schimbă ambianța și că acolo unde nu era decît o cezură în continuitatea spațiului se naște un spațiu. Peretele încetează să mai fie o limită, o interdicție psihologică. Ca absorbit și filtrat prin urzeala culorii, spațiul de dincolo trece dincoace, se revarsă din limitele peretelui, năvălește în cameră cu propria-i emanație. Peretele devine încăpere. Spațiul infinit, cosmic, se transformă în spațiu empiric, în care se poate trăi. Spațiul pe care îl definește pictura nu mai este dincolo, ci dincoace de suprafața pictată, și aceasta, ca în mozaicurile din bisericile bizantine (Rothko este rus), servește la colorarea aerului în interiorul arhitectonic.

Cercetarea care se va dezvolta în legătură cu așternerea culorilor uniforme și cu structura plastică a cîmpului vizual, adică acel curent important *Op(tical) Art* american, care studiază problema perceperii în raport cu condiționarea ambientală pornește de la această identitate de spațiu și culoare.

ALBERTO BURRI
Sac B
ANTONI TÀPIES
Orizontale în negru

Nu putem asemăna un *Sac* de BURRI cu un tablou cu sticle al lui Morandi, chiar dacă peticele de pînză compun un ansamblu tonal la fel de bine armonizat. Pînzele de sac nu reprezintă lucrul înfățișat, ca sticlele, nici mijlocul reprezentării, precum culoarea lui Morandi. „Ceea ce este nou la Burri, este că *materia*, sacul ca materie, sau lemnul, sau hîrtia arsă etc. este dată ca atare, și trebuie să rămînă materie. Numai într-o a doua etapă, în care cel ce privește opera o și înțelege, materia va consimți să dea înapoi și să-și reia rolul prestabilit și subordonat în ordinea imutabilă a operei, ca spațialitate eșalonată, ca sursă de lumină și culoare" (Brandi). Dacă bucățile de sac nu sînt lucruri preluate din realitate și introduse sau combinate în tablou, nu putem asemăna tabloul lui Burri cu niște *collages* de Schwitters, cu niște *combines* de Rauschenberg, sau cu niște *assemblages* de Arman. Materia rămîne ceea ce este, dar trece de la gradul minim de valoare la cel maxim, devine spațiu, deci antiteză a materiei, fără a înceta să fie materie. Va fi o demonstrație prin absurd. Burri demonstrează unei lumi mîndră de logica ei, tot pe bază de logică, fap-

tul că există o logică ce poate fi transpusă numai printr-un procedeu artistic.

Analizînd operația artistică rezultă: 1) artistul stabilește o categorie de materii sau de lucruri interesante — sacii vechi (mai tîrziu vor fi lemne, hîrtie pe jumătate arsă, table din metal, material plastic); 2) lipește sacul pe o suprafață dată; 3) intervine în diferite moduri pentru a pune la punct raportul (zone largi de culoare, voalări, accente cromatice, cîrpeli, arderi, cojiri). Sac și suport, sînt două straturi de materiale diferite constrînse cu forța să stea laolaltă, lipite. Între cele două straturi se determină contraste de forță: sacul apare ba întins ba încrețit. Vechi rupturi se redeschid și se lărgesc; dincolo de rupturi apare și iese la suprafață fondul din pastă tare, avînd culori greoaie. În lemne, în tăblii, în materialele plastice, procesul este diferit. Nu există cele două straturi aparte; suprafața materiei este lucrată direct cu focul. Totuși și aici se petrece ceva care alterează suprafața și raportul ei cu straturile mai interne, aproape viscerale, ale materiei. Materialele sînt deșeuri care au povestea lor, un trecut. Nu le cunoaștem povestea, și nici nu ne interesează, totuși acel trecut trăit le-a distrus în unele locuri mai mult, în altele mai puțin, a determinat zone de rezistență mai mari sau mai mici. Evenimentul, noul, apare numai în straturile exterioare, dar se configurează după o capacitate de reacție care depinde de trecutul trăit de acel material. S-a vorbit mult despre motivările simbolice posibile ale materialelor și ale semnelor lui Burri. Dar ceea ce, cu siguranță se poate spune, este că materialele au devenit sensibile, iar semnele fac aluzie la suferințe, ofense, torturi care au fost suportate și a căror durere renaște în momentul de față. Nu există simbologie: dacă ar exista, materialul ar trece pe planul al doilea în raport cu simbolul, ar avea o funcție secundară de intermediar. Este însă important să menționăm că suprafața, chiar dacă uneori este constrînsă să se aplatizeze sau să se umfle, rămîne o suprafață plană expusă la lumină. Nu există urmă de profunzime, de împingeri inconștiente. Totul se petrece la lumină, la nivelul conștiinței. Dar întrucît „conștientul" se identifică ușor cu „prezentul" evenimentului, se identifică și cu realitatea materiei. Deși materia este pusă la încercare cu mijloacele cele mai crude, nu ne pierdem conștiința. Dimpotrivă, odată cu creșterea chinului, ea va deveni mai lucidă. S-a observat de mai multe ori, că în tablourile atît de specific „materiale" ale lui Burri, se poate citi o urzeală spațială limpede, dar această structură nu este dată *a priori* ca o schemă, ci este determinată și dezvăluită tocmai ca suferință pricinuită materiei. Ideea dominantă a lui Burri este: cu cît ne contopim mai mult cu materia și cu suferința ei, cu atît mai mult „devenim" conștienți de aceasta. Cu alte cuvinte, numai în suferința existenței devenim conștienți de absolutul și de imunitatea ființei. Există, inevitabil, momentul tragic al alienării, dar conștiința alienării îi salvează pasivitatea și inerția. TAPIES are, fără îndoială, puncte comune cu Burri, dar atitudinea sa față de materie ca realitate existențială este opusă. Întrucît „materia se manifestă chiar ca prima condiție a existenței, întreaga pictură a lui Tapies... se determină încă de la prima sa apariție, prin trăsăturile existențialismului... Dimensiunea temporală care coordonează — dacă coordonează — ritmul picturii sale este aceea a prezentului...: un prezent imobil, care trăiește printr-o operație tenace de confirmare a imaterialității" (Gatt). *Aici-acum*, care, determinînd o condiție de lipsă de libertate, determină și condiția de angoasă existențială, este situația politică spaniolă, care constituie numai un caz limită al condiției de neliniște, de alienare totală în care individul este adus de rînduiala societății moderne. Tapies evită simbolurile, pentru că simbolul este depășirea materiei, eliberare, purificare. La el nu este vorba de simbologie, ci de o semantică a angoasei. Semnul nu trece peste materie, ci se imprimă în ea ca o marcă de neșters, o fixează la starea ei de materie. Pereți, bare, broaște de uși, cruci, amprente de mîini și de picioare pe nisip, în noroi, în ciment, în asfalt, neagă mate-

riei orice amplitudine de spațiu, orice capacitate de a reacționa la lumină, o consideră ca iremediabil străină vieții naturale și istoriei. Nu este origine și început, ci regres și sfîrșit. Cu realitatea sa fizică, inertă, de neschimbat (*a fi așa* sau *so-sein* al lui Husserl) blochează imaginația, discreditează imaginea, o înghite în propria magmă informă, o reduce la semn. Aceeași materie însemnată devine semn, un semn de o dezolantă absență de viață în care observatorul recunoaște negativitatea totală a propriei existențe. Într-o asemenea condiție de negativitate sau de nonexistență nu mai este posibilă detașarea, relația dialectică animată de obiect și subiect pe care se bazează reprezentarea. Materia este dată ca semn de nedeosebire, iar sfîrșitul reprezentării este sfîrșitul tabloului. Se trece de la tablou la antitablou, la tabloul inversat la care observăm numai șasiul. Tema tabloului ca antitablou nu aparține numai lui Tapies și lui Burri. Este un motiv iconografic aferent artei contemporane. Să ne gîndim la tabloul șters al lui Hartung și al lui Soulages, la cel găurit sau tăiat al lui Fontana, la cel demontat și dezintegrat al lui Hoeme și la cel redus la suprafața monocromă al lui Klein. Încă un pas, și din tabloul contestat, sau din anti-tablou, se va trece la non-tablou, la admiterea explicită a morții picturii.

GIUSEPPE CAPOGROSSI
Suprafață 124
LUCIO FONTANA
Concept spațial; așteptare

În 1949, printr-un proces lucid, rapid și hotărît, CAPOGROSSI a trecut de la pictura figurativă la pictura de semn. Cotitura a fost radicală, dar logică. Și pictura figurativă, net tonală, pe care Capogrossi a făcut-o pînă la „convertirea" sa avea ca problemă centrală relația dintre calitate și cantitate, aceeași problemă deci, în jurul căreia va gravita apoi întreaga sa operă nonfigurativă. Pentru Capogrossi, repetarea identică este imposibilă. Repetarea aceluiași semn nu dă loc numai la variații de intervale și de durate, ci la schimbări calitative sau structurale ale semnului. Faptul că semnul pare mereu același, schimbîndu-se numai ca mărime, nu trebuie să ne inducă în eroare. Este o „constantă iconografică" ce permite aprecierea „variației structurale". Este adevărat că ceea ce determină variația, este tocmai ritmul combinațiilor sau succesiunilor de semne, și că acestea pot fi apreciate calitativ, ca intervale, frecvențe, durate. Dar ceea ce se demonstrează este că, prin cantitate, ca repetare, se schimbă calitatea, ca unitate. În termenii structuralismului lingvistic, desigur cel mai potrivit pentru a vorbi despre pictura lui Capogrossi, înseamnă că fluxul *limbii*, sau mai bine zis, al vorbirii, schimbă și determină din cînd în cînd sensul *cuvîntului*, astfel că fiecare cuvînt (*alias*, fiecare semn) valorează și are semnificație nu în sine, ci pentru că este vorbit (în pictură *văzut* și, deci, trăit. Trama pe care o vizualizează pictura lui Capogrossi, exprimînd-o în termenii riguroși ai unei relații spațialo-temporale, nu este deci alta, decît trama existenței, dar nu în conținuturile sale afective sau emotive, mereu ipotetice, ci în concretitudinea și în vitalitatea țesutului său.

FONTANA a fost, încă din 1933—34, artistul italian cel mai hotărît să taie legăturile cu toate tradițiile, să se abțină de la orice nu constituie un salt calitativ. A fost artistul cel mai lipsit de program, dar unul din cei mai coerenți din secolul nostru. S-a situat la un moment dat în fruntea unei mișcări pe care a numit-o *spațialism*, dar nu era nici o teorie, nici o poetică a spațiului, ci doar afirmarea lucidă și fermă a faptului că orice facem în mod conștient, înseamnă să creăm spațiu. Este o negare radicală a tuturor „reprezentărilor" spațiului cu ajutorul picturii și sculpturii tradiționale. O pictură este întotdeauna o suprafață colorată, iar forma ei ideală este planul. O sculptură este întotdeauna un volum plastic, iar forma ei ideală este sfera. Ca sculptor, Fontana distruge sculptura. Modelează sfere mari și le sparge. Ca pictor, distruge pictura. Întinde culoarea pe pînză

şi apoi o sparge cu una sau mai multe trăsături rapide şi nete ca nişte tăieturi de briceag. Este un gest, dar gestul care sparge sfera pune în comunicare spaţiul exterior cu cel interior, gestul care taie pînza restabileşte continuitatea între spaţiul de dincoace şi spaţiul de dincolo de suprafaţa plană. Cu gesturile acelea volitive, irevocabile, Fontana a distrus propria ficţiune spaţială a sculpturii şi picturii. Dar a distruge o ficţiune înseamnă a recupera un adevăr. Gestul negativ al lui Fontana este şi un gest de cunoaştere, putem spune chiar „voit intelectual". Pentru el, fără îndoială, spaţiul pe care-l inventează şi şi-l creează nu are nici o legătură cu spaţiul ştiinţei sau cu acela al noţiunii comune. Şi pentru Fontana, deci, arta nu depinde de o cultură exterioară artei, nu se mişcă pe orbita vreunei filosofii sau ideologii. Cu toate acestea, nu depinde de un refuz brutal al culturii, ci de următoarea convingere: cultura care se realizează în artă este autonomă şi de neînlocuit.

ALBERTO GIACOMETTI
Femeie
ETTORE COLLA
Atelier solar

Elveţianul GIACOMETTI a trăit la Paris. Fundamentală pentru formarea lui a fost experienţa suprarealistă. A dus pînă la limită criza sculpturii, ca figură sau statuie, demonstrînd negativitatea raportului dintre forma plastică şi spaţiu. Redînd forma în „canoanele" figurii, nu putem să nu redăm spaţiul în „canoanele" perspectivei. În desene şi picturi (a fost şi pictor) figura apare întotdeauna implicată într-o situaţie de perspectivă care o consumă şi o distruge. În sculpturi, între formă şi spaţiu, vede posibil un singur raport, de antiteză: spaţiul fuge spre infinit, figura se contractă, se reduce la ceva mai mult decît un fir, ar dispărea dacă n-ar reţine-o în pragul neantului o ultimă, o slabă rămăşiţă de materie. Să nu vorbim, în ceea ce-l priveşte pe Giacometti, de „noua figuraţie". El a fost cel mai radical, cel mai consecvent dintre sculptorii *informali*. Într-adevăr:

1) nu caută în materie o anti-formă, nici un moment de agregare sau dezagregare a formei; 2) în afară de formă şi materie, distruse în acelaşi grad, figura este numai un „semn": 3) semnul nu semnifică figura, ci spaţiul infinit în care prezenţa enigmatică a figurii pune o limită inexplicabilă şi aproape intolerabilă. În sfîrşit, Giacometti nu vrea să manifeste o *existenţă*, ci o *non-existenţă*. Din această cauză, Sartre a simţit în sculptura sa (tocmai pentru că aceasta era o epavă a unei arte „clasice") expresia în imagine a condiţiei existenţiale a omului modern pe pragul dintre Fiinţă şi Neant.

COLLA, însă, schimbă radical (ca Burri în pictură) tematica şi tehnica sculpturii. Ia bucăţi de maşini şi din ele *creează* obiecte plastice, simulacre ale unui nou mit al spaţiului. Dar poetica lui nu este o poetică a rupturilor, nici a obiectului găsit. Gestul lui este un gest selectiv şi regenerator care transformă lucrurile nesemnificative în obiecte care semnifică spaţiul. Este, deci, un gest numai aparent analog, în realitate opus gestului demistificator al lui Duchamp. Dacă un Calder cu ale sale *mobiles* regăseşte în metalurgia vremii sale un drum care duce înapoi la natură, Colla „înlocuieşte natura lui Calder cu certitudinea istoriei, cu prezenţa omului" (Fagiolo). În păstrarea sau renaşterea continuă a mitului, el vede originea fabuloasă a istoriei. E de ajuns să desparţi un lucru de funcţia sa utilitară, de instrumentalitatea lui, şi acesta capătă imediat o semnificaţie simbolică, şi întrucît, devenind simbolică, depăşeşte propriile limite, dobîndeşte o semnificaţie spaţială. De aceea, sculptura nonfigurativă a lui Colla, este, în esenţă, mult mai „clasică" decît sculptura statuară negativă a lui Giacometti.

MARK TOBEY
Circ transfigurat
GEORGES MATHIEU
Cast

Americanul TOBEY, care cultivă în profunzime doctrinele estetice ale Extremului Orient (în spe-

cial ale perioadei *Zen*), se situează, pictînd, într-o postură de „absență". Mîna care trasează semnele ascultă de un impuls motor ce vine din profunzimea ființei. Nu se poate nega o anumită analogie cu scrierea automată suprarealistă. Tocmai această convergență dintre poeticile occidentale și orientale îl interesează pe artist. Dar lumea relevată de automatismul suprarealist este lumea magico-mitică a inconștientului, a imaginilor care stau sub planul „clar" al concepțiilor, conștiința. Sonda lui Tobey pătrunde în straturi mult mai adînci, dînd de dinamismul psiho-fizic care este începutul vital comun al ființei umane și al universului. Pictura trebuie să restabilească armonia între particular și general, de al cărei sens și valoare civilizația modernă i-a lipsit pe oameni. Același ritm de semne care revelează vitalitatea profundă a ființei umane revelează lumea: de aceea, frecvența ritmului semnelor creează profunzime și lumină și se traduce în unitatea vizibilă a spațiului și timpului.

Și francezul MATHIEU cultivă „caligrafia" orientală. Principiul fundamental al poeticii sale este acesta: semnul precede semnificatul. Totuși, semnul nu este „ambiguu" ca în poetica lui Mallarmé; nu numai că *indică*, ci se și prezintă ca structură concretă, obiectuală (bară, cordon, articulație sau nod de pastă colorată). Pictura pentru el, este pură „manifestare a ființei". Trebuie să se *producă* în lume, să se facă în prezența tuturor. Mathieu a fost primul artist care a conceput actul pictural ca spectacol: a pictat tablouri mari în puține minute sub ochii publicului. Știe că trăiește într-o epocă tehnologică, în care mașina este modelul acțiunii umane. Cu prezentarea spectaculară a metodei sale, el își propune să învingă complexul de inferioritate al ființei vii în confruntarea cu aparatul mecanic. Întrece mașina în viteză și precizie făcînd ceea ce nici o mașină nu poate face, dezvăluind dinamismul coordonat al minții și al mîinii. Viteza nu este furie: pilotul unui reactor își controlează propriile acțiuni mai mult decît vizitiul care mînă calul la trap. Spațiul și

timpul lumii, determinate astăzi de mașini, își au semnele lor: existența individuală constă în a distinge semnele propriului spațiu și propriului timp de cele ale mașinilor. Aparent, sînt aceleași: „vitalismul" irațional al lui Mathieu nu refuză morfologia geometrică (linia dreaptă, curbă, perpendicularele). Diferența constă în calitatea, în încărcătura cu care sînt investite semnele precum și în faptul că izvorul de energie este mișcare nu motor.

VICTOR VASARELY
Compoziție
NENNETH NOLAND
Empireu

Tabloul lui VASARELY este construit științific ținînd cont de legea optică a contrastelor simultane și de datele experimentale ale psihologiei formei (*Gestaltpsychologie*). Relațiile dintre formele colorate corespund proporțiilor și progresiilor aritmetice. Sînt două forme geometrice, pătratul și cercul, în mărimi diferite: cercul este redat totdeauna în pătrat. Sînt două nuanțe de roșu (cald), două de verde și două de albastru (reci), două de violet (mediu: roșu+albastru). În baza teoriei culorilor, în percepție, tonurile calde tind să se răspîndească și să înainteze, cele reci să se contracte și să se retragă. Descreșterea mărimii obiectelor sugerează o creștere a distanțelor. Într-adevăr, avînd mai multe asemenea figuri sîntem tentați să le simțim pe cele mai mari ca fiind cele mai apropiate. Alte denivelări de plan, întotdeauna iluzorii, sînt sugerate de mutațiile relațiilor cromatice, între rotunduri și pătrate, rece și rece, cald și rece, rece și mijlociu. Precizia geometrică a formelor și întinderea plată a vopselelor demonstrează că suprafața tabloului este perfect plană: distanțele spațiale iluzorii sînt, deci, integrate în plan, care capătă, astfel, un caracter plastic.

Tabloul nu implică semnificații simbolice, nici nu poate fi considerat doar un panou decorativ, o plăcută combinație de forme și culori. Este însă clar că nu conține absolut nimic care să nu poată fi perceput imediat. Planul colorat care se

oferă percepției implică, totuși, o serie întreagă de operații mintale: aprecierea diverselor valori pe care le dobîndește aceeași culoare în urma asocierii ei cu o formă circulară sau dreptunghiulară, aprecierea și compararea relațiilor proporționale între diferitele mărimi și culori. Perceperea tabloului este, deci, o percepere selecționată, organizată, structurată, un „model" de percepere. Are, deci, o funcție esențialmente educativă: te învață să percepi cu claritate, conștient de legile fizicii și matematicii care fac din percepția însăși un proces intelectual.

Tabloul americanului NOLAND seamănă cu un panou de tragere la țintă. Este făcut din cercuri concentrice care nu sînt trasate cu compasul. Nu este vorba de forme geometrice propriu-zise, ci de imagini mintale care, asociindu-se ideilor de spațiu și lumină, iau forma unui halou luminos în fascicole concentrice. Referirea la formele circulare ale lui Delaunay este clară. Titlul însuși indică faptul că artistul a vrut să dea imaginii un sens de ansamblu cosmic. Și aici există o alternanță de zone calde și reci: roșu, albastru, galben albastru. Cercul albastru exterior se pierde în planul alb al pînzei. Ai impresia că imaginea centrală izvorăște din pînză, ca și cum aceasta s-ar umfla sub formă de cupolă. Efectul nu depinde de soliditatea nucleului central față de golul pînzei albe, ci de intensificarea luminozității răspîndite de pînza albă într-un contrast cromatic simultan generator de lumină. Pînza albă este, deci, folosită *concret*, nu numai ca plan de proiecție sau fond, în realitatea plastico-luminoasă a ansamblului.

Am spus că imaginea are un sens cosmic; nu este vorba, totuși, de o reprezentare simbolică, ci de o intuiție inconștientă. Este, mai precis, sensul universului vizibil pe care artistul îl are în sine, legat intrinsec de sensul propriei existențe. Sensul imaginii este dublu: este cosmos ca univers luminos, dar este și ochi, un mare iris în cîmpul alb al corneii. Tabloul este mare, doi metri pe doi. Sînt, deci, două mișcări de imagine: concentrarea imaginii cosmice în micul halou din jurul unui

centru incandescent și luminos, mărirea ochiului, pînă la confundarea propriei imagini cu aceea a cosmosului. În fine, planul plastic al tabloului este locul sau *cîmpul* în care se întîlnesc și se identifică două scări de mărime: scara cosmică și scara umană. Nu este vorba de reprezentarea spațiului ca întindere sau profunzime: în ideea lui Noland, spațiul este numai o unitate de măsură valabilă pentru fenomenele maxime și minime, cu alte cuvinte, nondistingerea sau unificarea existenței individuale cu cea universală.

CLYFORD STILL
1962 — D
EMILIO VEDOVA
Plurimo nr. 1, cu mîinile la spate

Din confruntarea cu un tablou de Mondrian se vede diferența între concepția „europeană" și cea „americană" asupra spațiului pictural și, într-un sens mai larg, asupra viziunii. Astfel, în tabloul lui Mondrian, ca și în acela al lui STILL, sînt numai zone colorate, predominînd albul; nu există implicații simbolice sau conceptuale, nimic care să nu fie perceput imediat și total. În tabloul lui Mondrian însă, culorile se încadrează într-o structură geometrică, spațiul vizual al tabloului este dat ca moment de fenomen și de percepere al unui spațiu absolut, geometric, definit de coordonate constitutive ale conștiinței și determinante ale raționalității fundamentale a raportului dintre subiect și obiect. Dacă, în mod ipotetic, am șterge suprafețele colorate, planul pînzei și-ar păstra valoarea de entitate spațială *a priori* geometrică, sau de spațialitate virtuală disponibilă pentru determinarea de situații perceptive diferite, dar întotdeauna dependente de planul preexistent. Configurația vizuală a spațiului reintră în cadrul unei concepții generale a spațiului, sau a unei atitudini față de realitatea comună a celor care au un anumit grad de cultură sau civilizație. În fine, arta se integrează într-un întreg sistem cultural și într-o întreagă istorie a gîndirii. Pentru a realiza spațiul său pictural, Still nu pornește de la o concepție sau de la o structură *date* privind spațiul,

nici de la perceperea realității. Nu are un „proiect" de definire și reprezentare a spațiului, dar simte nevoia să dea spațiu propriei sale existențe, să o facă să comunice cu întreaga sferă a existentului. Impulsul inițial este acela de a acționa pentru a fi; și spațiul pe care îl determină acțiunea trebuie să fie un spațiu concret vizibil. Nu este un plan, un ecran, un „fond" care să reprezinte preexistența unei conștiințe a spațiului față de actul care îl determină: albul este pată ca și negrul sau roșul. Toate petele colorate sînt solidare între ele, dar nu au o referire comună. Spațiul perceptiv pe care îl realizează pictura nu are nici o legătură cu o concepție generală sau universală despre spațiu. Deci, arta este *a priori* încadrată într-un sistem cultural: este o experiență *primară* care exclude orice postulat sau premisă. Nu este de datoria artistului să pregătească utilitatea socială a experienței pe care o înfăptuiește: dacă experiența sa este pozitivă, concretă, societatea este aceea care trebuie să și-o însușească, să o utilizeze.

Desigur, se poate observa că Mondrian oferă percepției zone de culoare *delimitate*, consideră adică percepția ca valabilă numai cînd se încadrează într-o structură preexistentă a conștiinței și că, în schimb, petele lui Still se sustrag oricărei limite, tind să se răspîndească. În concepția europeană, spațiul este gîndit ca limită, în cea americană, ca deschidere nelimitată pentru posibilitățile de acțiune umană.

Imaginea lui VEDOVA pare mai asemănătoare cu cea a lui Still, decît cu cea a lui Mondrian. Ea rezultă, de fapt, dintr-un ansamblu de pete colorate fără nici o schemă de ordine. Se observă însă imediat, că imaginea spațială este agitată, răscolită, dramatică. Nu se poate reține într-un unic plan de proiecție. Într-adevăr, spațiul tabloului se fărîmițează în multe planuri, chiar *materialmente* diferite. Nu este un spațiu care se formează ca la pictorii de acțiune americani, ci un spațiu care explodează, cosmosul care se întoarce în haos. Vedova nu disimulează propriul impuls ideologico-politic: în fața unei succesiuni de evenimente politice care jignesc și umilesc conștiința, reacționează denunțînd ruina marilor valori ale naturii și ale istoriei și demonstrînd cum numai prin revoltă morală se poate recupera condiția naturală și istorică a libertății. În ciuda aparentei analogii cu pictura de acțiune americană, pictura sa presupune o cultură tipic europeană și reflectă în mod dramatic criza istorică a acesteia.

ROBERT RAUSCHENBERG
Persimmon
MIMMO ROTELLA
Marilyn

RAUSCHENBERG denumește propria sa pictură *combine-painting*, deoarece se combină lucruri reale: scaune, cauciucuri de automobil, animale împăiate, fotografii decupate din ziare, reproduceri după opere de artă etc. Legătura cu poetica obiectului găsit a lui Schwitters, este numai aparentă: lucrurile care intră în tablourile lui Rauschenberg nu sînt găsite, ci conservate. Sînt luate din atelierul pictorului, sînt aspecte fragmentare ale peisajului său obișnuit. Adevăratul punct de plecare este pictura-acțiune, numai că gestul nu se limitează să traseze semne pe suprafața pînzei, ci, mișcîndu-se în toate direcțiile, își apropie ceea ce atinge și îl introduc în tablou. Aceasta nu mai este un plan de proiecție, un spațiu imaginar, ci gol și disponibil; este un lucru ca toate celelalte, printre toate celelalte. Nu are nici două, nici trei dimensiuni: este un *quid* care traversează realitatea în toate direcțiile. Mai precis, este un cîmp magnetic care atrage și reține. Magnetismul său este determinat de acțiunea pictorului care, literalmente, mînjește, murdărește pînza. Culorile nu au strălucire, acționează ca o materie vîscoasă și tenace care unge și reține lucrurile. Dar nu întotdeauna acestea intră în tablou. Adesea rămîn în prag, legate de pictură ca și cîinii de lanț. Sînt lucruri de care pictorul s-a interesat pentru un moment ca de materiale de utilizat într-o operă viitoare și numai vag proiectată și apoi le-a pus deoparte ca pe multe altele. Nu mai sînt decît relicve, rebuturi.

Rauschenberg este hărțuit de contradicția propriei sale existențe de artist într-o societate pentru care arta nu mai poate avea nici o semnificație. Este o societate care cunoaște numai prezentul și care ignoră ceea ce nu-i mai folosește și este depășit. Exclus din acel prezent, care dealtfel nici nu-l interesează, artistul nu poate decît să manipuleze trecutul, să reutilizeze rebuturile. Salvîndu-le, se salvează pe sine însuși de la condiția de „rebut" în care îl împinge societatea. Frecventul său apel la capodoperele trecutului (deși șterse în reproducerile curente) nu s-ar explica fără o dureroasă nostalgie pentru ceea ce a fost și nu mai poate fi profesia de artist. Pentru el nu este o istorie care să situeze amintirile într-o perspectivă clară. Acele capodopere sînt numai amintiri învălmășite, confuze, amestecate cu atîtea altele. Totuși, acele amintiri inerte alcătuiesc întreaga sa existență inutilă de artist. Nu poate să se despartă de ele, să le transforme în obiecte. Pentru el, arta este intrarea în dezordine, în dimensiunea indistinctului. Vine momentul în care persoana sa se dizolvă, se identifică imediat cu acea amestecătură de lucruri, cu ambientul. In acest caz prezența reală a lucrurilor nu face decît să releve, să proclame absența ei. Acesta este, cred, sensul tragic al picturii lui Rauschenberg și a denunțării sale disperate, cu inutilitatea existenței sale de artist, a inactualității, a imposibilității artei.

Cine a văzut un *décollage* al lui ROTELLA făcut din rupturi de afișe de reclamă, nu va putea face patru pași în oraș fără să întîlnească zece, o sută de tablouri ale acestuia. Se va gîndi, poate, că asemenea tablouri ar putea face și el, că nu este greu să dezlipești de pe pereți crusta întărită a afișelor suprapuse, dar va învăța *să vadă* un aspect pînă în clipa aceea nesemnificativ al peisajului citadin.

Dubuffet a interpretat sensul gestului instinctiv cu care lumea mîzgălește pereții. Rotella observă un alt gest instinctiv, acela de a dezlipi afișele publicitare. Prin acest gest inconștient luăm poate, cunoștință de provizoratul, de precaritatea, de inconsistența acelor imagini vioaie și efemere.

Dealtfel, știm că în timpul nopții afișele, mai ales cele atît de atrăgătoare de reclamă cinematografică, vor fi deslipite sau acoperite cu altele. Este vorba de un gest inconștient, de un impuls pe care oamenii bine-crescuți îl dezaprobă. Există, totuși, o legătură între acel aparat de imagini colorate și nevroza orășeanului. Și mai este ceva: publicitatea înseamnă informație, informația este instrumentul esențial al civilizației de consum. Dar afișul rupt, care lasă să transpară figurile afișului de dedesubt, comunică un amestec de fragmente de știri fără nici o legătură între ele. Tocmai pentru că imaginea nu mai folosește funcției sale publicitare, nu mai comunică, poate fi privită ca imagine, apreciată ca fapt estetic. Și poetica lui Rotella este o poetică a relicvei sau a rebutului, o poetică pentru care imaginea nu are, ci primește o semnificație estetică de la cel ce o privește.

ROY LICHTENSTEIN
Templul lui Apollo
ANDY WARHOL
Marilyn Monroe

Operația lui LICHTENSTEIN este precisă ca o analiză de laborator. Obiectul analizei este structura imaginii din povestirile cu benzi desenate (*comic strips*, în italiană, *fumetti*), unul din mijloacele de comunicare în masă cele mai folosite. Imaginile acelea, difuzate de presă în milioane de exemplare, nu au pretenția să fie opere de artă. Ele comunică, în mod sintetic și vizual, un conținut narativ. Structura lor trebuie să răspundă la două cerințe: să poată fi reproduse cu procedeele tipografice normale și să producă cititorilor (dacă se pot numi astfel), o anumită emoție. Lichtenstein izolează una din acele imagini, o reproduce *manual*, mărită. O substrage astfel „consumului" normal, o privește la microscop, îi reconstruiește țesutul (în practică, „rasterul" tipografic), folosindu-se de o tehnică grafică și picturală. Recuperează, astfel, imaginea arhetipală, care nu este aceea dată tipografului de desenator, ci traducerea acelei imagini-schiță într-un *cod* aparte de semne, imagine

care poate fi reprodusă cu ajutorul tehnicii tipografice. Ce se întîmplă cu această retroversiune a imaginii, de la regimul de serie, la *unicum*, de la o tehnologie industrială, la o tehnică artizanală?

Pentru a verifica, deci, corectitudinea procesului analitic, Lichtenstein procedează uneori invers: ia un tablou al lui Picasso sau al lui Mondrian, adică o imagine calificată din punct de vedere estetic, și o transcrie în codul de semne al reproducerii tipografice: alb, negru, una-două culori deschise și închise reduse la rețele mici de punctulețe, mai mult sau mai puțin dese. Faptul că el are intenția să confrunte structurile tehnice ale picturii cu acelea ale tipografiei, este demonstrat de unele tablouri în care o pată de culoare, sau o tușă, sînt traduse în codul obișnuit al tipografiei punctulețelor, mai mult sau mai puțin dese. Rezultatul analizei este clar: nu există vreo creștere sau vreo scădere a valorii, ci o trecere de la o categorie de valori la alta. În afară de aceasta, este clar că Lichtenstein nu se interesează de conținutul mesajului, ci de modul în care acesta este comunicat, de *medium*. Anticipează descoperirea unui binecunoscut teoretician al informației, Mc Luhan: adevăratul mesaj este *medium*-ul, adică *medium*-ul nu face altceva decît să se comunice pe sine. În concluzie: cînd citim o povestire cu benzi desenate nu ne interesează atît de mult să știm cum se termină aventura, cît să ne încadrăm într-un anumit circuit împreună cu milioane de alte persoane care, ca și noi, citesc acea povestire, o recepționează cu același amestec de anxietate și de indiferență, o uită imediat, dar resimt, a doua zi, în numărul următor, aceleași emoții vii, inconsistente. Inserîndu-ne în acel circuit, ne punem în condiția psihologică a individului în masă. Dar citind cotidiana povestire cu benzi desenate recepționăm „valori", ne formăm cultura (fie ea și o cultură de masă), sau doar ne pierdem timpul?

Să încercăm să urmărim pas cu pas una din „analizele" lui Lichtenstein. În acest tablou, *știrea* comunicată este un templu clasic, deci, o imagine cu o valoare estetică, sau, cel puțin culturală. Observăm imediat, că ruina nu este desenată după realitate, ci luată dintr-o fotografie, poate dintr-o ilustrată. Este vorba, deci, de o imagine „tratată" deja cu mijloace tehnice moderne, cu scopul de a o difuza. Procesul tehnologic succesiv, pe care artistul îl reproduce *manual* pentru a-i analiza fazele, constă în adaptarea imaginii la reproducerea tipografică. Același proces de reducere elimină toate informațiile considerate lipsite de interes, pentru a izola, în schimb, pe acelea care trebuie să bată la ochi și să-l intereseze pe cititor. Prima constatare: dacă reducerea la codul tipografic coincide cu reducerea la psihologia mediei cititorilor, deducem că media cititorilor a uniformizat, deja, propriul mod de gîndire după „modelul" procedeului tehnologic. Trecînd la analiza mesajului, adică templul, ne dăm seama imediat că, după forma templului grec, în general și al acelui templu, în special, imaginea spune puțin, sau nimic. Are un podium cu trepte, coloane cu dungi, o arhitravă, și asta-i totul. Lumina și umbra sînt contrapuse ca zone albe și negre. Contrastul (necesar din motive tipografice) este atît de clar, încît elimină trecerile și detaliile. Lumina intensă care produce umbre bine definite este tipică în Mediterană. Într-adevăr, templul se află în Grecia sau în Sicilia. Dincolo de coloane, fundalul este împărțit în două zone, de o linie orizontală. Aceeași rețetă tipografică servește să „redea" cerul și marea, numai că pe cer, mai deschis la culoare, punctele sînt albastre, iar fundalul alb, în timp ce în mare ele sînt albe, și fundalul albastru. Jos, o dungă galbenă: reprezintă nisip aurit, în plin soare. Mesajul descifrat sună astfel: pe malurile Mediteranei, timpul este mereu frumos, poți face baie în marea albastră, să te întinzi pe nisipul fierbinte și, în plus, să admiri ruinele antichității și să faci fotografii minunate. Natură și istorie: nu este oare o vacanță frumoasă pentru omul de afaceri din Denver sau din Detroit? Imaginea are, desigur, un sens turistic și de reclamă, dar ar putea avea și altele: într-o povestire cu benzi desenate, de exemplu, indicarea locului unde agentul secret se va

întîlni cu adversarul lui, sau eroul victorios, cu femeia iubită. Același cifru, deci, servește atît pentru publicitate, cît și pentru povestirea de aventuri. Poate fi o constatare interesantă din punct de vedere psihologic și sociologic, dar imaginea aceea are, sau nu are o valoare estetică?

Nu are în sine, o capătă cînd este izolată de context și privită ca o pură imagine, chiar ca „obiect". Și deducem: într-o societate tehnologică avansată, în care orice produs este *standard*, și are aceeași valoare, nu există produse privilegiate (care să aibă calități estetice în sine). Consumatorii au însă posibilitatea, și poate capacitatea, de a se bucura, din punct de vedere estetic, de produsele industriale. Cel care „face" valoarea estetică nu este artistul, ci consumatorul obișnuit al produselor industriale. Aceasta pare, cel puțin, teza pe care Lichtenstein vrea să o demonstreze. Dacă are dreptate, produsul tehnologiei industriale poate să se sustragă de la legea consumului rapid, de la pierderea de interes (*perimare*) care urmează imediat interesului neașteptat și intensiv pe care-l trezește în beneficiar.

S-ar spune că A. WARHOL nu este de aceeași părere. El preia, totuși, imaginea din circuitele informației de masă, ca și Lichtenstein, dar o prezintă ruptă, desfăcută, consumată. Este o imagine care, în limbaj jurnalistic, „a epatat": accidentul de mașină, scaunul electric pe care a murit faimosul asasin, protagonistul sau protagonista evenimentului zilei (Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Che Guevara). Sînt imagini difuzate de presa cotidiană. Aceeași imagine este văzută de mai multe ori, tipărită în dimensiuni mari sau mici, în negru sau colorată, în ziarul pe care-l citești de dimineață bîndu-ți cafeaua, pe care-l citește vecinul din autobuz, care atîrnă la chioșcul de ziare etc. Pînă la urmă o recunoaștem fără s-o observăm, ca refrenul unui cîntec: tot auzindu-l, îl învățăm pe dinafară și continuăm să-l repetăm în minte, fără să vrem, chiar dacă ne „enervează". Știrea a devenit pentru o oră un mit de masă; ca toate miturile, trece în inconștient, fără să fi trecut prin

conștient. Obișnuitele *reportages* fotografice din ziare, de la televiziune, ne aduc mereu știri: ne fac să asistăm la asasinarea lui Kennedy, la accidentul spectaculos de pe autostradă. Sîntem cu toții martori, dar acolo unde toată lumea este martoră, nimeni nu este judecător. Ceea ce „epatează", nu face istoria. Așa se întîmplă în societatea de masă, așa vrea sistemul de consum nelimitat. De fapt, judecata stabilește valoarea, valoarea oprește consumul. Că știrea ne bucură sau ne irită, sau că ea mă bucură pe mine și îl irită pe vecinul meu din autobuz, nu are nici o importanță. Sînt reacții individuale și momentane, deja prevăzute, ca la meciurile de fotbal. Dacă o echipă marchează un gol, jumătate din „microbiști" se bucură din plin, cealaltă este disperată. Dar nu renunțăm la meciurile de fotbal din această cauză. Imaginea descompusă a lui Warhol și imaginea refăcută sau regenerată a lui Lichtenstein constituie două aspecte ale aceluiași fenomen.

Lichtenstein analizează parabola ascendentă sau de formare a imaginii comunicării de masă. El analizează procesul tehnologic prin care se fabrică imagini capabile să frapeze psihologia colectivă. Warhol analizează parabola descendentă sau de desfacere, *iter*-ul consumului psihologic al imaginii-știre. Și Warhol pune o problemă de valoare: prezentînd imagini „consumate" el înfățișează o imagine de reziduu, care este mai consumabilă și, deci, se sedimentează, inertă, ca multe altele, în subconștientul colectiv. Lichtenstein neagă istoria, dînd totul ca fiind absolut prezent. Warhol o neagă dînd totul ca absolut trecut. Pentru el, numai în acest trecut absolut, imaginea este dată ca pură imagine, și dobîndește, astfel, o valoare estetică. Este o teză echivalentă și opusă. Atît într-un caz cît și în celălalt, totuși, căutarea valorii este în antiteză cu legea consumului. În ciuda încercării de a se „integra" în sistemul de informare ca sistem al culturii de masă, atît Lichtenstein, cît și Warhol, rămîn, ca artiști, doi intelectuali de opoziție. Dar de o opoziție prevăzută și autorizată de sistem.

INDICE DE ARTIȘTI, DE CURENTE ARTISTICE ȘI DE TERMENI

CUPRINS